





FRAGMENTS

SUR

L'ART ET LA PHILOSOPHIE

PAR

ALFRED TONNELLÉ



FRAGMENTS

SUR

L'ART ET LA PHILOSOPHIE

SUIVIS DE NOTES ET PENSÉES DIVERSES

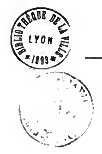
RECUEILLIS DANS LES PAPIERS

DE

ALFRED TONNELLÉ

PUBLIÉS PAR

G.-A. HEINRICH
PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE
A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON



TOURS
IMPRIMERIE DE Ad MAME ET Cie

1859

INTRODUCTION

C'est une entreprise souvent téméraire que de publier des notes ou des ébauches inachevées. Les pensées les plus justes et les plus élevées ont parfois quelque peine à se faire accepter, même revêtues d'une forme parfaite. Que sera-ce si elles se présentent isolées, sans enchaînement et comme jetées au hasard? Je n'hésite pas cependant à mettre au jour les fragments recueillis dans les papiers d'Alfred Tonnellé, faibles traces que sa vive et belle intelligence a laissées de son rapide passage parmi nous, convaincu qu'on pourra trouver dans cette lecture non-seulement de saines idées, mais encore un grand enseignement moral. Je ne cède pas à l'entraînement de l'amitié; je crois rendre un service et accomplir un devoir. Bien peu d'hommes aujourd'hui, parmi ceux qui ont des loisirs, conservent encore le goût de la science et l'honorent pour elle-même. On n'étudie guère que pour réussir dans une profession, et pour oublier dans le repos, une fois le succès obtenu, la science même qui l'avait assuré. Les travaux désintéressés, les questions de principe sont en défaveur; et quand on voit notre jeunesse délaisser avec indifférence la philosophie et les lettres, qui furent la passion de tant d'âmes d'élite, peut-être est-il bon de lui montrer un jeune homme consacrant à ces nobles études tout ce que Dieu lui avait départi d'intelligence, et disposant pour elles de toutes les ressources que lui accordait la fortune. Enfin les œuvres brusquement interrompues par la mort portent avec elles je ne

sais quoi de sacré qui les rend précieuses pour toute âme élevée. On y éprouve ce même charme dont l'imagination revêt les édifices inachevés lorsque leurs premières assises nous révèlent la grandeur de leur plan et la beauté de leur ordonnance. Rien n'est plus touchant que ces promesses d'une grande intelligence, rien n'est plus douloureux que cet arrêt fatal d'une carrière heureusement commencée, et ce double sentiment d'espérance et de regret, s'attachant à ces trop courtes pages, les fera vivre sans doute, malgré leurs inévitables imperfections.

Louis-Nicolas-Alfred Tonnellé naquit à Tours le 5 décembre 1831, d'une famille où des aptitudes héréditaires pour l'étude lui constituaient par avance le plus beau des patrimoines. Son grand-père était un médecin distingué, et son père, membre correspondant de l'Académie de médecine, longtemps chirurgien en chef de l'hôpital et directeur de l'école secondaire de Tours, voyait sa réputation s'étendre au loin, lorsqu'un cruel accident, sans le dérober à l'amour des siens, vint l'enlever à la science et à cette école qu'il avait contribué à fonder et dont il était l'honneur. Ces détails ont leur importance, parce qu'il en est de la richesse intellectuelle comme de la richesse matérielle : elle s'accumule, pour ainsi dire, de génération en génération lorsqu'on sait veiller sur ce dépôt pour le conserver et l'accroître. Les parents d'Alfred ne faillirent pas à cette grande mission, et jamais peut-être les ressources qu'offre l'esprit d'un enfant bien doué et celles que procure la fortune ne furent plus habilement associées pour une éducation. Son père savait dérober chaque jour à la vie la plus occupée quelques instants pour s'occuper de ce fils unique, en qui reposaient toutes ses espérances. Une mère intelligente et dévouée veillait à tous les détails, joignant à

cette tendre sollicitude dont les mères ont seules le secret cette direction sûre, ce tact exquis qui résultent de la culture de l'esprit et de la rectitude du jugement. Aussi sous cette douce influence on vit le jeune enfant se développer rapidement. A huit ans il savait assez d'anglais pour résumer couramment dans cette langue les histoires tirées de l'Écriture sainte qu'il avait lues en français; le séjour qu'une demoiselle anglaise de grand mérite fit bientôt après dans la maison de ses parents fortifia encore ses heureuses dispositions, et à neuf ans il possédait une langue étrangère aussi bien que sa langue natale.

On ne sait en général pas assez tout ce qu'on peut attendre de ces naïves intelligences d'enfants. Quels trésors de connaissances pourraient alors être amassés pour l'avenir en tirant simplement parti de l'insatiable curiosité de cet âge et de la prodigieuse sûreté de ces fraîches et faciles mémoires! La foi candide avec laquelle l'enfant accueille toutes les réponses qu'on lui fait donne à chaque notion nouvelle un tel caractère de certitude, que l'empreinte, une fois faite, demeure d'ordinaire ineffaçable. Cette habitude contractée de si bonne heure d'exprimer indifféremment sa pensée ou en français, ou dans un idiôme étranger, développa chez notre jeune élève une merveilleuse facilité pour apprendre les langues. Ses progrès dans le latin furent rapides, et, en même temps qu'il poursuivait le cours de ses études classiques, une cohabitation de six années avec un précepteur allemand l'initiait par la simple conversation quotidienne à toutes les difficultés de cette belle langue, qui devint plus tard la forme favorite de ses réflexions intimes, et dont il se servait avec une telle propriété d'expression et une telle pureté d'accent, qu'en Allemagne même plus d'un Allemand s'y trompa et ne fut convaincu que sur des affirmations réitérées qu'il avait bien réellement affaire à un étranger. Élève hors de ligne du lycée de Tours, il conquit,

dès qu'il y parut, la première place dans ses classes; mais on rêvait pour lui des succès plus difficiles à obtenir. Son père et son oncle avaient été élèves de ces lycées de Paris où les luttes du grand concours excitent une si salutaire émulation. Alfred terminait sa rhétorique, et n'avait pas seize ans; son extrême jeunesse lui laissait amplement le temps de revenir sur ses premières études, et il passa de la rhétorique de Tours à la classe de seconde du lycée Louis-le-Grand, où il se trouvait encore parmi les plus jeunes écoliers. Il y apportait cette ardeur naïve et cette vivacité d'imagination des âmes qu'une saine éducation a ouvertes de bonne heure aux grandes choses et soigneusement fermées au mal. Il aimait passionnément les lettres; la vie de collége, si longue, si monotone pour la plupart de ses camarades, lui paraissait au contraire trop courte, et on voit, dans des notes intimes qu'il avait dès lors la coutume de prendre, qu'il s'effrayait du temps où il quitterait les bancs et se séparerait de ses auteurs chéris pour entrer dans la vie. Les premières impressions de cette beauté idéale qu'il avait entrevue dans les anciens avaient été si vives, qu'il souhaitait instinctivement de rester toujours enfant et toujours élève, pour les ressentir toujours dans leur première fraîcheur.

Rien n'est plus attachant que l'histoire d'une âme. Ces réflexions, jetées au hasard, mais en général avec leur date, et retrouvées dans ses papiers, m'ont permis de suivre pas à pas les premiers développements de cette intelligence que je n'avais pu connaître que plus tard, au moment de son complet épanouissement. Ces réflexions attestent une maturité précoce, et sous la pétulance de l'enfant se cache déjà le germe de cette mélancolie qui sera le caractère principal des pensées rassemblées dans ce recueil. Leur portée dépasse presque toujours ce qu'on peut attendre de la première jeunesse.

L'honneur en revient à sa généreuse nature, mais aussi à son éducation. Rien ne forme comme la vie commune des classes, lorsqu'à cet enseignement quotidien de l'expérience s'ajoute la sage direction de la famille. Les éducations complétement domestiques retardent les progrès de l'intelligence, et ne servent en général qu'à produire des esprits avortés et des hommes médiocres. Un collége est un monde en petit où une nature droite profite des bons exemples, s'instruit par le contraste, et apprend de ceux qui réussissent le secret de les surpasser. Y être toujours enfermé a partout de graves inconvénients; la meilleure condition est d'y être chaque jour mêlé comme externe. Ce fut la méthode suivie à Tours comme à Paris, où l'accompagna son précepteur. Notre jeune élève porta, dès l'abord, dans ses rapports avec ses camarades, cette justesse d'observation qui était une des qualités dominantes de son esprit. Bienveillant avec tous, fidèle à quelques amitiés plus étroites, qu'il conserva jusqu'à la fin, il savait pourtant juger les défauts d'autrui avec un sage tempérament de sévérité et d'indulgence. Voici une note qui fait honneur au sens moral d'un observateur de quatorze ans : « Je vois pendant la « composition C..... dévorant des fruits; il y trouve sans « doute plus de plaisir qu'à admirer un beau paysage, une « jolie fleur, un coucher de soleil. Tout cela ne lui inspire « aucune réflexion, aucun sentiment. Les plaisirs des sens « sont grossiers. Hélas ! que je le plains ! » Tout se tenait d'ailleurs dans le développement harmonieux de son intelligence; le cœur profitait des progrès de l'esprit; chaque lecture le ramenait à quelque notion morale, et avec cette naïveté des âmes élevées il croyait si bien que là était la véritable source de force, que, voyant un jour pleurer un de ses meilleurs amis affligé de la perte d'un frère, il lui envoya, pour le consoler, une belle phrase de *Paul et Virginie*. Cette mélan-

colie, qui devait plus tard dominer dans ses pensées, se montra surtout au moment où il dut quitter ses parents pour aller continuer ses études à Paris. D'un caractère extrêmement affectueux, il sentit profondément la dure privation de la vie de famille. Il cacha soigneusement ce chagrin, de peur d'affliger encore plus sa mère. Sa gaieté habituelle n'en fut point altérée; mais ses notes intimes attestent dès lors les plus vifs regrets des années heureuses de son enfance. En même temps, sous l'empire de cette tristesse, ses idées s'élèvent, et l'on trouve avec surprise dans un adolescent un très-vif sentiment de la brièveté de la vie, de la fuite du temps et des destinées éternelles de l'âme. « Que le temps passe vite! écrit-il après « la mort de son grand-père. Il y a si peu de jours, il était « vivant. Mon Dieu! n'en reste-t-il plus rien? C'est ce qui me « fait le plus descendre en moi-même ce mystère du *fugit* « *irreparabile tempus*. Déjà sa cendre est refroidie. Ah! n'existe-t-il plus rien de lui? Est-il anéanti? Oh! non! non! »

La foi de l'enfant chrétien rappelle ici énergiquement ses espérances; mais l'imagination rêveuse avait son tour, et s'exprimait parfois avec une grâce que ne désavouerait pas la plume plus exercée d'un homme mûr :

« On aime mieux un beau matin qu'un beau soir, parce « que chaque matin la vie semble renaître, et que le soir « elle semble s'éteindre avec le soleil. Le matin ne vous « parle que de l'avenir, et le soir que du passé. Le matin, « espérance, et le soir, souvenir. Puis vient la nuit, et l'astre « doux et consolant qui nous dit d'espérer encore. »

Les soins affectueux de son oncle, qui s'occupa toujours de son éducation avec une grande sollicitude, adoucirent les premiers temps de son séjour à Paris. La bienveillance toute particulière de son premier maître, M. Chardin, contribua aussi à encourager ses efforts. D'honorables succès au con-

cours général répondirent aux espérances qu'on avait conçues, et furent couronnés, en 1850, par le premier prix de dissertation latine. Cette année exerça sur son avenir une influence décisive. En même temps qu'il recevait à Louis-le-Grand l'enseignement d'un professeur distingué, M. Valette, d'anciennes relations d'études renouées par son père l'avaient mis en rapport avec un homme qui devait bientôt se faire un nom par ses travaux philosophiques, avec le Père Gratry de l'Oratoire, alors aumônier de l'École normale, et déjà livré tout entier aux recherches qui devaient aboutir à son beau traité *de la Connaissance de Dieu*. Le maître et le jeune et aimable disciple étaient animés d'une égale ardeur ; des conférences suivies s'organisèrent, et dès lors sa vocation fut décidée. La philosophie devint pour lui une noble passion ; les questions agitées en classe ou dans ses entretiens avec le Père Gratry le poursuivaient jusque dans ses promenades, jusque dans son sommeil, et, ses études terminées, il ne songea pas à embrasser d'autre carrière. L'instruction si forte et si variée qu'il avait reçue mettait d'ailleurs à sa disposition, pour la solution de ces problèmes difficiles, des ressources dont ne disposent pas toujours même les professeurs qui en font leur étude spéciale. Il lisait facilement Aristote et Platon dans le texte original ; l'allemand, qu'il possédait si bien, lui donnait la clef de toute cette philosophie panthéiste d'outre-Rhin dont il est de mode de parler aujourd'hui, et que si peu de gens peuvent se flatter de comprendre. Enfin, en même temps qu'il poursuivait ses études littéraires, il acquérait les notions scientifiques nécessaires à tout homme qui veut s'occuper sérieusement de philosophie, et l'année même qui suivit sa sortie de classe le vit recevoir à la Sorbonne licencié ès lettres et bachelier ès sciences. Un peu plus tard il songea à prendre le grade de docteur. Les sujets de ses thèses étaient choisis :

il devait traiter en français de la philosophie du langage en Allemagne, et, en latin, des personnages de la comédie antique qui ont passé dans notre théâtre moderne. Une sorte de lenteur trop scrupuleuse qu'il portait dans ses travaux l'empêcha seule de réaliser ce projet. Dès qu'il abordait une question, son esprit pénétrant voyait sans cesse s'ouvrir devant lui des horizons nouveaux ; le champ de ses recherches allait ainsi s'agrandissant outre mesure, et il ne pouvait se décider à donner à un travail sa forme définitive avant d'avoir épuisé toutes ces questions préparatoires qui pour lui ne s'épuisaient jamais. C'était le seul défaut de son excellent esprit, et encore n'était-ce que l'abus d'une grande qualité.

C'est de ces années de libres et fortes études que datent nos rapports et notre amitié. Années heureuses, vers lesquelles je ne puis me reporter maintenant sans une tristesse profonde! Avec quelle joie, avec quelles légitimes espérances une famille justement honorée ne voyait-elle pas l'héritier de son nom, au moment même où la plupart des jeunes gens se réjouissent d'avoir pour toujours fermé leurs livres, vouer ainsi sa jeunesse au culte des lettres! Et nous qui l'entourions un peu comme maîtres, et beaucoup comme amis, que de nobles services n'attendions-nous pas de cette intelligence dont il nous était donné d'apprécier toute la valeur! Que de projets ne formions-nous pas pour lui! Nulle ambition ne nous semblait trop haute, et l'Institut même, cette suprême récompense de l'homme de lettres, nous apparaissait comme le couronnement possible d'une carrière qui s'annonçait sous de si brillants auspices. Que de fois je l'ai pressé de publier quelques-uns des travaux qu'il méditait! Une conscience littéraire trop scrupuleuse, un sentiment peut-être exagéré de l'importance d'une publication le retenaient toujours. Il avait le défaut des hautes intelligences, de n'être jamais satisfait de

lui-même et de rêver sans cesse pour ses idées une forme plus pure et plus parfaite. D'ailleurs, pourquoi se fût-il hâté quand tout semblait lui assurer la pleine et libre possession du temps si long que lui promettait sa jeunesse? Promesse trompeuse, et que la mort est venue bien cruellement démentir! Il eût désavoué, en leur qualité de simples ébauches, les pensées que nous mettons au jour, et c'est pourtant sur ces fragments incomplets qu'il nous faut juger maintenant l'œuvre qu'il aurait pu accomplir.

Pour faire comprendre l'ensemble de cette œuvre, comme pour bien faire connaître son auteur, nous devons dire quelques mots de la place que devait y occuper l'étude philosophique des arts. La passion du beau, manifestée par la peinture, la sculpture, la musique, posséda complétement cette âme si admirablement organisée pour sentir tout ce qui pouvait l'élever au-dessus du vulgaire. Alfred avait commencé, comme tant d'autres enfants, l'étude du piano; mais, à l'âge d'homme, ce fut le sens de la musique, dans la plus large acception du mot, qui s'éveilla en lui. La délicatesse extrême de son goût si fin et si pur le rendit bientôt très-sévère pour lui-même. S'interdisant toute étude de fantaisie, il s'attacha exclusivement aux maîtres classiques, et pardessus tout aux Allemands, dont il préférait la profondeur de sentiments et l'exquise sensibilité à la brillante facilité des Italiens. Mozart et Beethoven étaient ses auteurs favoris. Un peu plus tard il s'occupa aussi de l'histoire si curieuse de cet art; les plus vieux maîtres, consciencieusement étudiés, acquirent du prix à ses yeux. Il était charmé de la sobre grandeur et du large style de Gluck; mais surtout il s'éprit de Bach, et quelques-unes de ses pensées sur l'art témoigneront de son admiration pour ce grand génie. Aussi s'empressa-t-il de s'associer à un hommage rendu à sa mémoire,

et il fut l'un des rares souscripteurs français de la grande édition de Bach actuellement publiée en Allemagne. Il était arrivé à une rare perfection d'exécution, et pourtant il se plaignait toujours de son impuissance. « Je voudrais bien, « dit-il dans une lettre, faire passer un peu d'âme dans des « sons: je sens tant de choses à leur faire dire! mais ce sont « des rêves; l'instrument est rebelle, et je ne me trouve pas « de doigts à le soumettre. La pensée s'irrite et s'impatiente « de ne pas arriver à s'exprimer, de se trouver si décolorée, si « affaiblie, si différente d'elle-même, et de se reconnaître à « peine sous sa forme. Il n'y a que quelques heureux à qui « il soit donné de tirer et de produire au dehors la vie que « chacun porte enfermée et frémissante au dedans de soi. »

Un sens esthétique exercé dès l'enfance se forme sans qu'on en ait conscience. On se trouve à un moment donné en pleine possession d'une faculté dont on n'avait pas remarqué les premiers développements; mais il n'en est pas de même de l'intelligence d'un art dont on ignore les procédés. C'est un fait frappant en même temps qu'une noble jouissance, et qui ne peut échapper à un esprit observateur. Aussi le moment où une sorte d'initiation subite révéla à l'esprit d'Alfred Tonnellé la beauté de la peinture demeura toujours pour lui comme une époque solennelle dans sa vie, et il a décrit lui-même avec une grande finesse d'analyse la vivacité de ses premières impressions.

« J'ai plus gagné dans mes deux dernières visites au « Louvre qu'en dix ans, écrit-il à sa mère au mois de no« vembre 1851. Avant-hier j'ai ressenti devant les tableaux « s'éveiller soudainement et vivement en moi le sentiment « du beau de la peinture, qui jusque-là ne m'avait rien fait « éprouver que de superficiel. J'ai vu et compris, comme par « une révélation subite, la beauté dans ce qui était resté pour

« moi une lettre close. J'avais toujours mis la musique bien « au-dessus de la peinture, parce qu'elle exprimait bien plus « pour moi. Pour la première fois j'ai eu, à la vue d'un « tableau, la même impression, le même plaisir qu'à une « belle symphonie; et, chose singulière! c'est d'abord la « *Sainte Famille* de Raphaël, mais c'est surtout celui de tous « les peintres que j'avais le moins compris, qui m'avait le « moins parlé, en qui je n'avais rien trouvé de beau, c'est « Poussin qui m'a fait le mieux sentir de prime abord cette « impression de beauté. Son *Assomption*, entre autres, est « une des plus magnifiques choses que j'aie vues; je l'ai « admirée plus que je ne saurais dire. »

La peinture et la sculpture sont deux sœurs; aussi la grâce inimitable de Raphaël, la savante harmonie des compositions du Poussin devaient révéler bientôt à notre jeune et intelligent critique la beauté de la statuaire. Nous passions alors au Louvre presque tous nos dimanches d'hiver, ne nous lassant pas de regarder, de goûter, de comparer les chefs-d'œuvre qui y sont rassemblés. Que de fois nous nous sommes longuement arrêtés devant la *Vénus de Milo* ou la *Sainte Famille!* Que de longues, vives et amicales discussions n'avons-nous pas engagées sur la valeur et le mérite de telle ou telle école! Je ressentais moi-même cette émotion qu'on éprouve à découvrir tout un monde nouveau. Le défaut de temps, le régime austère de l'École normale, la préoccupation des examens et des concours m'avaient privé jusque-là des jouissances de l'art. Nous nous élancions tous deux, compagnons d'études, dans ces espaces inconnus où chaque découverte, à l'instant communiquée, était pour tous deux une excitation nouvelle. Je ne sache rien qui forme davantage que cette habitude d'échanger et de discuter ses impressions. Qu'on me pardonne de mêler un souvenir personnel à cet hommage rendu à une

chère mémoire! mais peut-il en être autrement? Tout sentiment esthétique me rappellera toujours ces premières impressions goûtées et partagées avec lui, et que la sagacité de son esprit, la sûreté précoce de son goût artistique m'ont rendu, plus que toute autre chose, capable de sentir.

Ses progrès furent rapides, et lui-même s'en rendait le naïf témoignage. « Je suis fort content, écrivait-il à propos de « quelques eaux-fortes de Waterloo, de voir que mon senti- « ment et mon intelligence de la peinture, des arts du des- « sin, n'ait fait que s'étendre et se fortifier depuis un an, « et que je comprenne maintenant aussi vivement toute la « poésie d'une belle toile ou d'une charmante eau-forte que « celle d'une symphonie ou d'une sonate. N'est-il pas singu- « lier que quelques coups de burin, que quelques hachures « jetées ainsi sur un vieux morceau de papier jaune puissent « parler si vivement à l'âme et lui faire goûter, par exemple, « toute la lumière, toute la fraîcheur, toute la solitude des « paysages les plus agrestes qu'elle ait non-seulement ren- « contrés, mais rêvés? Mais on ne comprend pas cela du « premier coup. Car c'est une *langue* qui a ses signes par- « ticuliers, qu'il faut apprendre, et qu'on ne sait pas sans « l'avoir apprise. Là, comme pour les langues étrangères, le « meilleur moyen d'apprendre, c'est de lire et de parler « beaucoup. Voulez-vous comprendre la musique, qui ne « vous dit rien d'abord? écoutez, parlez vous-même beau- « coup cette langue divine; allez au Conservatoire, et jouez « du Mozart. Allez aussi au Louvre, et regardez du Raphaël; « vous serez peut-être longtemps sans comprendre la valeur « des signes; mais il faut qu'enfin le sens qu'ils cachent et « dont ils ne sont que les symboles, se dégage et se révèle. »

L'art est donc une langue, et ses différentes formes n'en sont que les dialectes. Là est toute la théorie, tout le plan des

œuvres inachevées d'Alfred Tonnellé. Disciple de Platon, pour lui le langage, l'art, la poésie n'étaient que les interprètes de la vérité et de la beauté suprêmes, que l'âme, dégagée de la prison du corps, est appelée à contempler un jour dans leur essence au sein de Dieu même. Mais l'idée, ce souffle immatériel et divin, a besoin d'un vêtement qui la rende sensible, et sans lequel notre intelligence, trop faible ici-bas, ne saurait la saisir. Il faut qu'elle s'incarne dans un signe qui la retienne, elle aussi, pour ainsi dire, captive sur la terre, et la traduise d'une manière durable pour les générations à venir. Le premier et le plus important de tous ces signes, c'est le langage. Les mots sont la manifestation naturelle des idées, la formule qui nous rend chaque notion claire, précise, distiucte de toute autre. Mais si les mots sont la manifestation d'idées immuables et éternelles dans leur essence, le langage doit présenter quelques traces de ce caractère absolu. L'âme humaine, considérée dans sa constitution intime, est partout identique; il faut donc qu'il y ait partout quelque chose d'identique dans la manière d'exprimer les vérités dont elle a conscience. De cette notion si élevée et si simple naît, de nos jours, toute une science nouvelle : la philosophie du langage, la théorie des procédés communs à tous les idiômes, et, pour ainsi dire, la grammaire générale de l'humanité. Belle et attrayante étude, bien faite pour séduire un esprit d'une trempe aussi forte que celui d'Alfred Tonnellé! car il ne s'agit de rien moins que de découvrir, par la comparaison des langues, les lois de la logique éternelle reflétant, dans les procédés employés par les hommes pour enchaîuer les idées, l'ordre et l'harmonie admirables qui les enchaîne au sein de l'intelligence suprême. Cependant tout n'est pas dans le langage la simple révélation de l'infini. Si les idées sont données à l'homme, il a le choix des signes, et même, dans l'ordre

secondaire des notions contingentes et des idées qui ne se rapportent qu'à des objets finis et matériels, il possède une sorte de faculté créatrice. Les circonstances extérieures de lieu, de temps, de climat influent sur ce choix que l'homme fait des signes qui doivent revêtir sa pensée, et de ces différences naît ce qu'on appelle le génie des langues, cette faculté d'adopter, pour rendre une idée commune au genre humain, des systèmes ou des ordres de signes différents. C'est là que commence le domaine de l'imagination dans la langue, et avec elle le domaine de l'art. Car l'âme humaine attachant à toute forme, à tout signe extérieur, un caractère de beauté, dès que le langage est créé il ne doit plus exprimer seulement le vrai, il doit réaliser le beau. Seulement ces deux caractères de l'infini, la vérité et la beauté, selon que la pensée revêt une expression différente, se subordonnent l'un à l'autre. Le caractère intellectuel, la logique prédomine dans le langage; le caractère esthétique ou plastique, dans ce qu'on nomme plus spécialement l'art; mais la forme, la couleur, la ligne n'ont pas d'autre valeur que celle des mots. Recherchés et reproduits pour eux-mêmes, ces signes extérieurs n'ont rien à nous révéler. Ainsi l'art est une langue, soumise aussi à des lois éternelles, et laissant aussi, comme toute langue, sa part à l'imagination humaine dans le choix de l'expression.

Tel est l'ensemble des idées qu'il voulait embrasser dans une suite de travaux. L'analyse, la critique des grandes œuvres philologiques de l'Allemagne avaient été le point de départ de ses études; mais le cercle s'était bien vite agrandi. Il y avait là plus qu'un sujet de thèse; c'était le plan de toute une vie; et c'était certes une belle tâche que de résumer les principaux résultats des savantes recherches des Grimm, des Bopp, des Guillaume de Humboldt, de dégager de toute cette érudition une doctrine philosophique, et de traiter la grave

et délicate question de l'origine du langage, si vivement controversée soit par l'école traditionaliste, soit par l'école panthéiste moderne. Enfin une série d'études sur l'art devait être consacrée à combattre les doctrines de l'école réaliste, à montrer que l'imitation de la nature, donnée comme but à l'artiste, l'égare infailliblement et le conduit à anéantir dans son œuvre ce qui doit en être l'âme, c'est-à-dire l'expression. L'art est un voile transparent destiné à recouvrir et à manifester en même temps les idées. La nature elle-même, conçue par l'âme de l'homme, n'est qu'un vaste ensemble de signes, et ne nous fait sentir sa beauté que par la manifestation purement immatérielle d'idées absolument indépendantes des objets qui les éveillent en nous. Ainsi il voulait continuer dans le domaine de l'art l'œuvre commencée dans le domaine de la philologie; et l'étude de toutes ces langues ramenées à l'invisible, à l'absolu, à Dieu, comme à leur principe et à leur centre commun, était à ses yeux l'un des moyens les plus infaillibles d'élever les âmes et d'exercer sur la société une salutaire influence.

Une admirable unité reliait donc pour lui ces études si diverses. Celui qui, introduit inopinément dans sa bibliothèque, y eût trouvé le lexique hébreu-latin de Gésénius à côté d'un livre sur la peinture ou d'une Vie de Mozart, eût peut-être eu quelque peine à comprendre la relation de deux ordres d'idées en apparence si opposés. Et cependant pour lui cette relation était étroite, intime. Ce qu'il voulait retrouver partout, c'est la loi mystérieuse qui unit l'idée et le signe, et qui nous permet de retrouver sous le signe l'idée qu'y a attachée l'artiste ou l'écrivain. Au reste, la vérité et la beauté étaient pour lui tellement unies, qu'il goûtait une sorte de jouissance artistique dans la lecture d'une œuvre sérieuse de philosophie ou de science, si ardues que fussent les questions

agitées. J'en citerai pour exemple un fragment de lettre où il apprécie les opuscules philologiques de Humboldt. « Ces « mémoires ou essais détachés de Humboldt, dit-il, sont très-« beaux. Ce sont des modèles de composition, d'euchaînement « serré, mais toujours clair, net et satisfaisant dans les idées. « L'esprit est conduit avec une sûreté et une suite parfaites « à travers ces déductions si fines et si justes. La forme, le « style a beaucoup de simplicité et d'ampleur. Je trouve que « cela rappelle la fermeté et la justesse avec le contexte serré « et nourri de nos auteurs du XVIIe siècle, par exemple de « la logique de Port-Royal, mais avec quelque chose de plus « abstrait et de moins accessible qui tient au génie allemand, « et avec une forme bien plus large, bien plus synthétique, « qui tient à la langue. »

L'étude de l'italien n'avait été pour lui qu'une sorte de récréation. Il avait aussi tourné ses vues vers les langues orientales, dont il voulait avoir au moins quelques notions, pour les comparer en connaissance de cause à nos idiômes de l'Occident; mais la mort ne lui laissa pas le temps de réaliser ce projet.

Les voyages étaient à ses yeux l'un des moyens principaux d'abréger et de simplifier cette étude souvent aride des langues et des littératures étrangères. Et en effet quelques mois de séjour dans une contrée vous la révèlent bien mieux qu'une année de travail dans le cabinet, mais à une condition : il faut savoir voyager. Pour lui un voyage était une entreprise sérieuse à laquelle il se préparait d'avance, s'entourant de tous les renseignements historiques ou artistiques nécessaires pour bien apprécier soit le caractère du pays lui-même, soit les œuvres d'art rassemblées dans ses musées. Une fois en route, il fixait chaque jour ses souvenirs en prenant quelques notes. Tantôt ce ne sont que de simples indications destinées

à rappeler la première impression; tantôt, et surtout quand il s'agit d'une œuvre d'art, ce sont des appréciations détaillées qui devaient servir de matériaux à ses travaux ultérieurs. La forme est en général brisée, rapide, irrégulière; les phrases se pressent réduites à leur expression la plus simple, afin de courir aussi vite que la pensée. Et cependant rien ne donne une plus haute idée de son intelligence que ces remarques jetées chaque soir sans suite comme sans prétention, en dépit de la fatigue de la journée, et où les petits incidents de la route se mêlent aux réflexions les plus graves et les plus profondes. Il usait dans ces notes intimes de toutes les langues qu'il avait à sa disposition. Il a décrit avec beaucoup de justesse dans une de ses pensées sur le langage le charme pittoresque que leur nouveauté ajoute pour nous à certaines expressions étrangères. Un mot dont on se sert tous les jours est comme une monnaie dont l'empreinte s'efface, et il peut arriver que, pour rendre une impressiou vive, on trouve le mot de sa propre langue trop décoloré. Aussi voit-on souvent dans ses notes des expressions anglaises ou allemandes mêlées à la phrase française quand elles lui semblaient, par les délicates nuances de leur signification, mieux correspondre à sa ensée.

Rien n'était plus agréable que de voyager avec un observateur si attentif. C'est ainsi que nous avons parcouru ensemble presque toute l'Allemagne. En trois voyages successifs nous avons visité non-seulement toutes les villes importantes, les musées et les universités les plus célèbres, mais aussi de pittoresques contrées trop inconnues eu général aux voyageurs français, telles que le Harz, la Suisse saxonne, les Alpes de Souabe ou de Salzbourg, charmantes et fraîches montagnes qu'il faut voir à pied, le bâton à la main, pour en bien apprécier toutes les beautés. Attiré vers ce pays, dont il possédait

si bien la littérature et dont il aimait les mœurs simples et familières, il ne voulait pas visiter d'autre contrée avant de le connaître à peu près tout entier. Mes études particulières m'entraînaient aussi de ce côté; le souvenir de l'ami que j'ai perdu se trouve ainsi mêlé aux travaux qui m'ont ouvert la carrière de l'enseignement public, et jusque dans mes fonctions de professeur je retrouve la trace de ces chères années de notre vie commune. Nous pûmes aussi, grâce à quelques relations, apprécier le bienfait de la cordiale hospitalité allemande et vivre un peu de la vie intime du pays. Bien souvent, dans nos entretiens, nous aimions à nous rappeler l'accueil simple et empressé de nos hôtes; et Alfred se souvenait surtout avec bonheur de notre séjour à Brunswick, dans la maison de son ancien précepteur, M. Fischenbeck, dont l'affectueuse réception marquera toujours parmi mes plus chers souvenirs de voyage. J'y ai vu un exemple de l'attachement qu'il savait inspirer, et j'étais bien loin de prévoir que ceux qui l'aimaient alors seraient si tôt unis dans un même sentiment de douleur et de regrets.

De ce temps date la passion enthousiaste d'Alfred Tonnellé pour la poésie populaire et les chants de l'Allemagne. Il n'y a pas au delà du Rhin, entre la littérature proprement dite et la poésie populaire, cette séparation presque absolue qui existe chez nous. Non-seulement le sentiment musical, mais aussi le sentiment littéraire, est répandu dans les masses; l'oreille de l'homme du peuple est sensible au rhythme si marqué et si harmonieux du vers allemand, et plus d'une ode d'un grand poëte se chante le soir dans quelque modeste auberge de village. De grands esprits mêmes n'ont pas dédaigné d'écrire dans les dialectes provinciaux, et d'aspirer à une popularité dont les chansons de Béranger pourraient seules nous donner quelque idée, avec cette différence que la

poésie des *Lieder* allemands est bien plus intime, plus profonde et surtout plus pure. Enfin le charme de ces mélodies fraîches et naïves, la séduction du chant dans une race où la science de l'harmonie est un instinct universel, où il n'est pas de petite ville qui n'ait son excellente société chorale, et où cette société chorale ne soit égalée par la perfection instinctive des chœurs d'ouvriers ou de paysans, tout se réunissait pour produire sur cette âme éminemment artiste une impression vive et durable, et il eut même un instant la pensée de se faire en France l'interprète de toute cette littérature. D'autres préoccupations le détournèrent de ce projet; mais il en est resté quelques remarquables traductions de *Lieder* trop peu nombreuses pour avoir leur place à part dans ce modeste recueil d'œuvres inachevées, et dont je veux pourtant citer quelques exemples pour donner une idée de l'aptitude universelle de cet esprit d'élite. Ce sont des chants traduits presque littéralement dans le même rhythme poétique, de telle sorte que les paroles françaises puissent exactement s'adapter aux airs allemands. Ainsi la grâce mélancolique d'une poésie de Feuchtersleben, ***Es ist bestimmt in Gottes Rath***, rendue populaire en Allemagne par la musique de Mendelssohn, est parfaitement exprimée dans ces vers :

L'ADIEU

De Dieu c'est l'ordre suprême :
Il faut à tout ce qu'on aime
        Dire adieu;
Et pour un cœur sur la terre,
Est-il douleur plus amère
        Qu'un adieu?

Cueille un frais bouton de rose,
Et d'une eau pure l'arrose
Tout un jour ;
Le soir la verra fleurie,
Et le lendemain flétrie
Sans retour.

Cours choisir une maîtresse ;
Laisse-toi de sa tendresse
Enivrer,
Pour la voir bientôt ravie,
Et rester seul dans la vie
A pleurer.

Écoute, et tressaille d'espoir !
En ses douleurs l'homme s'écrie :
Adieu ! Mais une voix chérie
Des cieux lui répond : Au revoir !

Il avait aussi essayé de reproduire le caractère familier et populaire de quelques chants d'étudiants ou de compagnons. Les vers qu'on va lire sont la traduction littérale d'un *Lied* d'Uhland, le poëte souabe, si cher à la jeunesse des universités. Pour serrer de plus près le texte et conserver exactement la mesure, il a été contraint d'imiter quelques-uns de ces retranchements de syllabes, fréquents dans les vers allemands, mais que tolère difficilement notre poésie; et cependant, malgré ces licences et cette allure négligée, les vers ne manquent pas de grâce.

LA FILLE DE L'HOTESSE

Trois étudiants un jour le Rhin passèrent ;
Chez une hôtesse en chantant ils entrèrent.

« Madam' l'hôtesse, avez-vous du vin vieux ?
Et comment va votre fille aux doux yeux ?

— Mon vin est vieux, est bon, fraîche est ma bière ;
Ma fille est prête à porter au cim'tière. »

Et quand leurs pieds eurent franchi le seuil,
Elle était là, couchée en son cercueil.

L'un d'eux leva le drap jeté sur elle ;
Triste il sourit à la morte si belle :

« Si dans ton sein ton cœur encor battait,
Le mien, ô bell', dès ce jour t'aimerait. »

L'autre aussitôt rabattit le suaire,
Et, se tournant, essuya sa paupière :

« Ah ! faut-il donc te perdre sans retour,
Toi que j'aimai d'une si longue amour ! »

Et d'une main tremblante le troisième
La découvrit, baisa sa lèvre blême ;

« Je t'aimai, t'aime, et toujours t'aimerai,
O douce ami', jusqu'au jour que j' mourrai. »

C'est bien là le caractère rêveur, tendre et passionné, qu'il est si difficile de faire passer en français avec la naïve simplicité de l'allemand. La passion prend en général chez nous un ton solennel qui nous prive presque toujours de saisir dans une traduction la véritable inspiration des poëtes du nord. Je citerai enfin la ballade du *Roi de Thulé* de Goethe, ce *Lied* admirable chanté par toute l'Allemagne, et que Goethe, par une sorte de prédilection, a placé dans le *Faust* sur les lèvres charmantes de Marguerite. Rien n'était plus périlleux à traduire; la langue allemande, parfois si profondément synthétique, semble encore s'être concentrée dans ces petits vers où Goethe accumule tant de pensées et d'images. Et cependant voici le *Roi de Thulé* rendu dans le même mètre, sans qu'une idée soit omise, sans qu'une image soit effacée. Les nécessités de la rime et le caractère analytique de notre langue ont seulement exigé quelques légères additions, et encore la dernière strophe est-elle traduite ligne par ligne avec l'énergique concision de l'allemand.

A Thulé, loin du monde,
Un roi jadis régna,
Qui d'une amour profonde
Jusqu'à la tombe aima.

Sa maîtresse chérie
Lui remit en mourant
La coupe qu'en sa vie
Ils vidaient si souvent.

Resté seul sur la terre,
C'est son plus cher trésor.
A chaque anniversaire
Il l'emplit jusqu'au bord.

A la chère mémoire
Il boit silencieux,
Et l'on voit, après boire,
Des pleurs mouiller ses yeux.

De toutes ses richesses,
Quand vint son dernier jour,
Ce roi fit des largesses
Aux barons de sa cour.

Même il donna l'épée
Qu'il portait aux combats;
Mais, coupe bien-aimée,
Il ne vous donna pas.

En un banquet suprême
Pour fêter son amour,
Faible et mourant lui-même,
Il réunit sa cour.

Au pied des murs antiques
La mer brisait ses flots,
Et des salles gothiques
Éveillait les échos.

Dans la noble assemblée
Le vieux buveur debout
Prit sa coupe sacrée,
Et but un dernier coup.

Et quand il l'eut vidée,
Il alla, l'œil serein,
Dans la mer azurée
La lancer de sa main.

Au sein de l'onde amère
Il la vit s'engloutir;
Puis baissa sa paupière;
— Il venait de mourir.

Goethe lui-même ne désavouerait pas une traduction si simple, si élégante et si fidèle. Mais ces essais furent bientôt sacrifiés à des études plus sérieuses, et ce volume projeté de *Lieder* ne se compose que de quelques pièces. D'ailleurs, de tristes circonstances vinrent changer le plan de la vie d'Alfred Tonnellé. Il dut quitter Paris et revenir auprès de ses parents. Son père avait été frappé successivement, dans l'été de 1855, de deux attaques d'apoplexie, et les suites de ce terrible accident rendirent nécessaire à Mme Tonnellé la présence de son fils. Fixé près de Tours, dans une riante propriété voisine de la ville, à la Galanderie, où son père, désormais infirme, trouvait les conditions d'air salubre et de solitude que réclamait son état, il continua, malgré toutes les préoccupations de cette existence nouvelle, à amasser des documents pour les travaux qu'il méditait. C'est de ce moment que datent ses plus sérieuses recherches sur l'art et sur l'histoire de la musique. La musique surtout était sa distraction, j'ose même dire sa consolation favorite. Il avait seulement le tort d'y consacrer une partie de ses nuits. Ce recueillement, ce silence avaient pour lui un attrait irrésistible, et il contracta de plus en plus, malgré les observations de ceux qui l'entouraient, l'habitude d'intervertir les heures naturellement marquées pour le repos et pour le travail, habitude funeste qui contribua sans doute à donner à son tempérament cette surexcitation nerveuse qui aggrava d'une manière si fatale sa dernière maladie.

Il dut renoncer aussi à la vie retirée qu'il menait à Paris, où

son oncle et quelques amis formaient son unique société, pour cultiver à Tours les relations qu'y avait nouées sa famille. On ne se serait guère douté, en le voyant dans le monde plein de gaieté et d'entrain, du caractère si habituellement sérieux et méditatif de ses pensées. Rien dans sa conversation n'étalait cette supériorité intellectuelle, cette universalité de connaissances qu'il s'efforçait plutôt de cacher que de montrer aux regards. Très-arrêté dans ses idées, il avait beaucoup de tolérance pour les personnes; attaqué dans ses opinions, il les défendait avec une vivacité parfois extrême; mais il vivait volontiers, et avec une grâce parfaite, sur ce terrain neutre des conversations enjouées et familières. Très-simple dans sa manière de vivre, il semblait, en usant de sa fortune, ignorer même qu'il la possédât. Les jouissances du luxe se réduisaient pour lui à la possession de beaux livres et d'objets d'art, et au goût parfait d'un ameublement confortable. Encore se reprochait-il parfois sa délicatesse comme une sorte de sensualité; et j'extrais d'une lettre écrite à une dame intimement liée avec sa famille un passage curieux où il s'en fait un véritable cas de conscience.

« J'ai passé, dit-il, le reste de mon temps à installer ma « nouvelle chambre où je viens de m'établir, et j'étrenne « mon bureau par cette lettre que je vous y écris. Je vous « avoue que quand j'ai vu cette chambre bien simple, mais « fraîche et commode, mon réduit bien reluisant et bien clos, « mes livres qui m'invitent et me sourient rangés sur leurs « rayons, j'avais presque scrupule de venir l'occuper. Je me « demandais si je ne sacrifiais point à une vaine recherche, « si je ne démentais pas tous mes beaux sentiments et tous « mes beaux discours sur le mépris des aises et des agré« ments de la vie, et si je n'allais pas me mettre du nombre « de ceux qui boivent le vin en particulier et prêchent l'eau

« en public. On se croit en droit de parler haut, parce qu'on « se sent du dédain pour les grossières jouissances; mais, « pour être plus relevé, le goût des livres ou des jolies re- « liures, ou de la recherche du beau dans ce qui vous en- « toure, en est-il moins vide? Les attaches les plus délicates « ne seraient-elles pas les plus dangereuses, parce qu'elles « sont les plus subtiles? Jugez-en vous-même, chère ma- « dame, suis-je absous? Ne vaudrait-il pas mieux fermer « les yeux à toutes ces misères? Je me rassure en disant « qu'au moins on peut les posséder sans s'y attacher, les pos- « séder comme étant toujours prêt à les quitter. L'*Internelle* « *Consolacion* vous dirait tout cela bien mieux que moi. »

Ces dernières lignes laissent apparaître le sentiment qui dès lors dominait dans son âme, ce profond détachement des choses d'ici-bas, cette aspiration à une vie meilleure qu'on ne trouve ordinairement que chez ceux qu'une longue expérience a désabusés, et que nourrissait au fond de son cœur ce jeune homme à qui tout semblait sourire. Comme les anciens, il entourait l'idée de la mort de gracieuses et poétiques images; mais, plus heureux que les anciens, il entrevoyait avec certitude par delà les ombres de la mort l'aurore d'une vie nouvelle.

« L'autre jour, écrit-il, un petit enfant de huit ans s'est « noyé presque sous nos fenêtres en se baignant dans la « Loire. Il a disparu sans bruit et sans mouvement, et jusqu'à « la nuit on a cherché son corps sous ces eaux tranquilles et « vermeilles qui l'avaient si doucement recouvert. La soirée « était radieuse et à peine animée d'un souffle; je ne puis « dire combien ce spectacle était touchant.

« Toute la nature semblait environner d'un éclat tranquille « et joyeux la mort de ce petit enfant. Le ciel, les eaux, la « verdure des rives, les teintes transparentes du soir, tout

« avait paré le lieu et l'heure comme pour une fête. Et n'en
« était-ce pas une? Oh! que mon cœur l'a regardée avec
« attendrissement quand je pensais à cette jeune âme envolée
« qui allait trouver le repos avant la fatigue et la guérison
« avant les souffrances, qui allait s'éveiller tout d'abord à
« la vérité et aux joies du véritable amour, sans avoir tra-
« versé de douloureuses épreuves! Heureux ceux qui sont
« dispensés des longs dégoûts d'ici-bas! »

Il laissait parfois déborder ces idées tristes dans sa correspondance. Un de ses meilleurs amis lui ayant écrit pour lui faire part de la naissance de son premier enfant, il ne put s'empêcher de mêler à l'expression de sa joie quelques réflexions sur la brièveté de la vie et de jeter un regard mélancolique sur ce berceau.

« Hier encore, lui répondit-il, nous voyions tout au-dessus
« de nous, et déjà voici poindre une génération nouvelle qui
« va nous regarder à notre tour comme nous regardions
« autrui... Singulier moment, ne trouves-tu pas? Peut-être
« moins que moi, qui ne suis presque que spectateur; mais
« je t'assure que cela me surprend de penser que c'est bien
« à toi que je parle de ton fils, que nous commençons à
« prendre la place où nous avions coutume de regarder et de
« rencontrer nos pères, et que d'autres viennent se placer à
« ce premier rang où il semblait que nous dussions rester
« toujours. Sérieux moment aussi, et qui nous fait voir les
« bornes de cette vie si près de nous des deux côtés! Ces
« petits seront bien vite ce que nous sommes à présent, et
« nous, que serons-nous alors? Vraiment c'est bien peu de
« chose que ce passage, et il ne vaut guère la peine de s'at-
« tacher pour si peu de temps. »

Et, par un singulier contraste, à côté de cette mélancolie profonde se trouvent dans ses notes des boutades de gaieté,

parfois aussi une délicate et ironique satire des travers de l'humanité, et surtout de cette légèreté, de cette inconsistance de l'esprit qui lui était particulièrement antipathique.

Je transcris encore ses notes intimes :

« L'autre jour, pendant la messe de midi, le régiment pas-
« sait devant Saint-Gatien, allant à la revue. Les portes
« étaient restées ouvertes; le son des tambours et de la fan-
« fare est venu de la rue s'engouffrer sous les grandes voûtes
« et envahir la nef paisible et sombre. Parmi tous ceux qui
« étaient réunis là pour se recueillir et prier, parmi toutes
« ces femmes parées, combien y en a-t-il dont l'oreille soit
« restée fermée et l'esprit présent devant l'autel et en elles-
« mêmes? Combien que le vain bruit du dehors n'ait pas
« entraînées en uu instant hors de ces voûtes et emportées
« avec lui à sa suite par les rues et au soleil? Il me semble
« que si les âmes étaient visibles, et que leurs mouvements
« pussent se suivre des yeux, on verrait toute cette foule
« quitter ses places et se pousser dehors, et la grande nef
« rester presque vide en un instant. Il en serait comme de
« ces âmes qui, dans les anciens tableaux, sortent de la
« bouche des personnages sous la forme de petites figures,
« ou bien comme de ce fameux ménétrier allemand qui au
« son de sa flûte attirait irrésistiblement les souris et les
« emmenait en troupes, et qui un jour attira aussi irrésis-
« tiblement tous les enfants de la ville et les emmena hors
« de l'église, qui resta déserte en un moment. »

C'est de l'ironie sans amertume; et encore ne s'y abandonnait-il que rarement. Il savait démêler les ridicules et les travers; mais il savait aussi les pardonner.

Lorsque la santé de son père inspira moins d'alarmes, Alfred reprit la coutume de consacrer chaque année deux à trois mois à un voyage. L'expositiou artistique de Manchester,

en 1857, l'attira naturellement en Angleterre. C'était une bonne fortune pour un amateur des arts de trouver rassemblés en un même lieu tant de tableaux remarquables dispersés dans les collections privées, et il ne pouvait la laisser échapper. D'ailleurs, admirateur enthousiaste de Poussin et de Claude Lorrain, il voulait étudier avec soin leurs œuvres capitales à Belvoir-Castle et à Londres. Il passa en effet deux mois livré tout entier à ces belles études. Ses notes de voyage ne sont plus cette fois de simples souvenirs; ce sont comme les pages détachées d'un livre; un grand nombre d'entre elles ont pris place dans ce que j'ai pu recueillir de ses pensées sur l'art, et si le journal de sa route nous atteste ce qu'il lui fallut d'énergie pour passer ainsi de longues heures dans les musées, et souvent une partie de ses nuits pour fixer les impressions et les souvenirs de la journée, il nous montre aussi que, grâce à ces nobles jouissances de l'art, ce furent pour lui deux mois d'un perpétuel enchantement. Avec quelle admiration ne parle-t-il pas des deux séries des *Sept Sacrements* de Poussin, des paysages et des dessins de Claude, et enfin, ce qui était pour lui une révélation de l'art grec, des marbres du Parthénon ! Nous avions admiré ensemble les marbres d'Égine à la Glyptothèque de Munich; mais là c'était la sculpture grecque dans toute sa splendeur, dans toute l'exquise perfection de sa beauté, qui s'offrait à ses regards; aussi son enthousiasme fut sans bornes. J'étais alors en Italie, et il m'écrivait qu'il enviait mon bonheur de contempler réunis au Vatican les chefs-d'œuvre de cet art antique, qui était alors pour lui comme une ravissante apparition. Puis, plaignant gaiement ces pauvres dieux de la Grèce, exilés dans les brouillards de Londres, et tristement chauffés par des poêles au lieu d'être vivifiés par la pure lumière de l'Attique, il me demandait de lui envoyer pour eux un peu de soleil des

bords du Tibre; mais il se ravisait aussitôt : Qu'avait-il besoin, disait-il, de la lumière d'Italie ! ne la contemplait-il pas dans les horizons étincelants de Claude ?

Il éprouva aussi une extrême jouissance à examiner les dessins si nombreux de grands maîtres réunis soit au ***British Museum***, soit chez le docteur Wellesley d'Oxford, qui lui fit les honneurs de sa collection avec la plus parfaite obligeance. Pour qui s'intéresse profondément à une œuvre d'art, rien n'est plus attrayant que d'assister ainsi aux premiers essais de l'homme de génie esquissant sa pensée sous différentes formes avant d'en trouver l'expression exacte et définitive. Au reste, rien n'échappa à son attention dans ce voyage; il a laissé sur les cathédrales anglaises des notes malheureusement à l'état d'ébauche, mais qui font honneur à son goût et à son esprit observateur. Quelques recommandations lui avaient aussi ouvert l'accès de ces colléges de Cambridge et d'Oxford, où la plus franche et la plus cordiale hospitalité lui permirent d'étudier et d'apprécier cette vie universitaire anglaise qui a conservé, dans notre société moderne, ce caractère grave et religieux des grands corps savants de nos vieilles universités. Enfin, au milieu de tant de satisfactions de l'esprit, le cœur eut aussi sa part dans ce voyage. Il alla revoir à York, après dix-sept ans de séparation, son ancienne institutrice, miss Harriet Atkinson, et reçut dans sa famille une hospitalité qu'il a décrite en termes trop touchants pour que je puisse les passer sous silence. D'ailleurs, la force d'un tel souvenir est le meilleur témoignage qu'on puisse donner du caractère affectueux de son enfance.

« Je me trouve vraiment heureux, écrit-il, dans cet inté-
« rieur qui m'est si cordialement ouvert, de l'atmosphère de
« calme et véritable affection qui m'enveloppe, d'une bonne
« amitié renouée après des années, et des souvenirs de la

« vie d'enfance rapprochée de la vie d'aujourd'hui. Rien « ne charme l'homme comme de retrouver une habitude du « cœur, un commerce interrompu. J'aurai de la peine, je « le sens, à quitter ce séjour si aimable et si vite tourné en « douce habitude. Je voudrais rester; il faut pourtant s'ar- « racher, et le moment s'avance. Toujours rompre! ***Scheiden* « *und meiden*!** »

Aussi le jour du départ, les notes accusent bien vivement cette tristesse qu'il pressentait pour le moment de la séparation.

« Levé avec un sentiment pénible, en songeant que c'est « pour quitter cet intérieur aimable et cette affection ***revived***. « Ces quelques jours me vont gâter le reste de mon voyage, « je me sentirai bien plus seul qu'avant. Il faut être homme « et savoir vivre, savoir surmonter ces petits découragements « du cœur, qui ne peut se faire à renoncer à une habitude, « à un lien..... Tout le sentiment de la souffrance et de la « dispersion, toutes les incertitudes de la vie humaine se « pressent autour du moment d'un départ. »

Ce jour de départ était le 14 octobre 1857. Un an plus tard, le même jour, au matin, ces mélancoliques pressentiments recevaient leur triste réalisation, et il s'agissait pour nous d'une séparation plus terrible et plus complète.

Revenu à Tours, il reprit avec passion l'étude de la musique, en même temps qu'il songeait plus sérieusement à réunir en corps d'ouvrage ses réflexions éparses sur le langage et sur l'art. C'est de ce dernier hiver que datent un grand nombre des pensées que nous publions. Il les jetait sans ordre arrêté, suivant le cours de ses réflexions, comme des jalons qui devaient marquer sa route dans le champ qu'il voulait parcourir. J'insiste sur ce point, parce qu'il faut conserver à ces essais leur caractère d'ébauches. Ce n'est qu'une

esquisse imparfaite et fort incomplète à ses yeux de sa pensée. Ce sont des matériaux, des pierres souvent toutes taillées, modelées même avec grâce; mais il a manqué à l'édifice la main de l'architecte qui devait le construire. Aussi ce livre ne s'adresse-t-il qu'à ceux qui sauront l'achever dans leur esprit et retrouver sous cette forme, parfois incohérente, la doctrine qui y est renfermée. Cette forme elle-même a été d'ailleurs religieusement respectée; j'ai mieux aimé supprimer ce qui était trop inachevé pour être compris sans commentaire, et quelques mots omis, faciles à suppléer, sont les seules additions que je me sois permises. J'ai seulement réuni, classé dans leur ordre logique celles de ces réflexions qui se rapportaient à un même sujet, comme dans un musée on classe ensemble des débris de même nature. Quelques livres ainsi composés de fragments ont trouvé une faveur inattendue auprès d'un public d'élite, qui les a pris sinon pour sujet de lecture suivie, au moins pour sujet de méditation. Sans prétendre à la popularité, j'ose donc espérer que ce livre, offert avant tout comme souvenir à quelques amis, pourra aussi obtenir un succès d'estime auprès de quelques penseurs, et faire comprendre du moins la grandeur de notre perte et de nos regrets.

Il ne me reste plus qu'à revenir sur les tristes souvenirs des derniers temps de cette trop courte existence. Au mois de juillet 1858, le départ d'un de ses amis pour les Pyrénées entraîna Alfred Tonnellé vers ces belles montagnes, qu'il connaissait déjà en partie, mais qu'il voulait achever de parcourir. Il avait été tenté de retourner en Allemagne pour assister aux fêtes du jubilé séculaire de l'université d'Iéna. Il songeait aussi, et je le pressais en ce sens, à retourner en Angleterre terminer ses belles études sur l'art, afin de pouvoir leur donner une forme définitive et les publier. Après

beaucoup d'hésitations il partit pour Luchon sans plan bien arrêté. La passion des excursions le gagna au milieu de ces beaux sites; les ascensions les plus périlleuses n'avaient rien qui pût l'effrayer; il tenta même et accomplit une ascension réputée jusqu'alors impossible, celle de la *Forcanade*. La forme svelte, élancée, audacieuse de ce pic l'avait séduit, et, dans son admiration, il le comparait poétiquement à une vierge qu'il voulait ravir.

Le sentiment de la nature semblait encore s'être développé chez lui, et à ses vives impressions se joignent toujours dans ses notes quelques souvenirs littéraires ou quelques idées religieuses et morales. C'est ainsi que les rocs de la vallée de la Glère, ou le chaos qui précède le cirque de Gavarnie, lui rappellent la grande scène où Goethe place le monologue de Faust fuyant la tentation. Parmi les brouillards qui recouvrent les hautes cimes il se répétait les beaux vers du *Lied de Mignon* de Goethe, tandis que dans les horizons illuminés du midi il retrouvait la couleur de son cher Claude Lorrain; mais la nature lui apparaissait surtout comme le temple du Créateur, et à plusieurs reprises il a exprimé ce sentiment de la manière la plus touchante.

Je transcris quelques phrases de ses notes sur l'ascension de Crabioules :

« Pas lassé de repaître mes yeux de ces magnifiques « nuances, de ces manteaux royaux et de cette pourpre divine « jetée sur le dos des montagnes. Salomon dans toute sa « gloire était-il vêtu comme l'une d'elles? C'est aujourd'hui « dimanche. Élevé mon âme et adoré sur ces hauteurs. *Das* « *ist der Tag des Herrn, und wahrlich das Licht seines Ange-* « *sichtes* (1). »

(1) C'est aujourd'hui le jour du Seigneur, et c'est véritablement la lumière de sa face divine.

Il écrit dans la gorge d'Héas, pendant la route, à la date du 8 août :

« Au milieu de la vallée une petite chapelle blanche isolée. « Très-bel aspect : si petite au milieu de cette grande en- « ceinte de rocs couronnés de neige, entre ces pentes stériles ! « Quelque chose de touchant à voir cette petite église, insi- « gnifiante, humble et effacée au sein de cette grande et « merveilleuse nature ! Pas essai de lutte. C'est seulement « un signe de la présence de la pensée humaine parmi ces « horribles et sublimes scènes. Elle dit que l'homme adore « là où Dieu a bâti lui-même le sanctuaire, et qu'en ces lieux « où lui parle l'éternelle majesté et l'éternelle puissance, son « faible cri répond. Le vrai temple ici, c'est l'œuvre de Dieu. »

Au milieu même de la compagnie la plus aimable et de toute cette gaieté dont il savait pourtant si bien prendre sa part, il éprouvait parfois le besoin de la solitude, afin de goûter plus profondément l'impression que faisait en lui ce magnifique spectacle des grandes montagnes. Voici ce que nous trouvons dans ses notes, dans le récit d'une promenade à Bacanère :

« Je m'attarde et m'assieds seul un quart d'heure au bas « du sommet, au-dessus du val d'Aran, que couronnent « encore les monts de Catalogne. Lumière chaude et vapo- « reuse du Midi. — Il faut un peu de solitude et de recueille- « ment pour se pénétrer du sentiment d'élévation et de paix « sublime qu'inspirent ces hauteurs. On ne voit plus que « des sommets purs nageant dans l'éther, et tendant en haut « pour s'y perdre dans la sérénité et la tranquillité ; les bas « lieux de la terre ont disparu et sont oubliés. Puissent « toutes les basses pensées, tous les soins vulgaires, tout ce « qui rattache et rabat notre vol vers l'*udam humum* dispa- « raître avec eux ! Mais combien, et des meilleurs, les font

« monter avec eux jusqu'à ces hautes régions! Combien de « souillures, de vils désirs ou de mesquines préoccupations « d'âmes émoussées ont été promenées sans respect sur ces « temples sereins! Mais ils n'en gardent pas la trace. Les « souillures des hommes s'y fondent et s'y effacent plus vite « que leur neige au soleil, et ils demeurent éternellement « purs et frais, source éternelle de fraîcheur et de pureté à « l'âme qui sait s'y isoler et s'y asseoir. »

Ses amis de Tours repartirent sans pouvoir l'arracher à ces montagnes si aimées. Il avait formé le projet de revenir par le midi de la France, et, pour achever cette visite consciencieuse des Pyrénées, il revint à cheval par le versant espagnol depuis Luchon jusqu'à Perpignan : course difficile, fatigante, par des pays presque déserts et des chemins à peine frayés, et qu'il accomplit au milieu de privations de tout genre et d'un perpétuel ravissement. La lumière, la poésie du midi se révélait à lui tout entière sur ces sommets arides, mais magnifiquement revêtus de teintes de pourpre par l'ardeur du soleil qui les brûle. L'originalité d'aspect de ces villages espagnols à demi ruinés l'enchantait; et le chrétien aussi se montrait toujours à côté de l'artiste. Je trouve dans son carnet, à la date du 19 août, la description de l'ermitage de Moungarri, qui se termine par ces mots :

« Prière dans la chapelle qu'on m'ouvre, dans le calme « sanctuaire discrètement pénétré des lueurs rosées du « matin. Recueillement de ces hauts lieux pénétrant avec la « lumière matinale dans la chapelle solitaire. Imploré assistance pour ma route, pour les absents, pour toute la vie, « l'esprit et le cœur. Goûter toujours le calme heureux et « serein de cet asile! »

Aux environs de Perpignan il aperçut, pour la première fois, la Méditerranée. Les magnifiques reflets de ces eaux,

éclairées par une chaude lumière, furent pour lui une nouvelle révélation de la poésie de la nature méridionale. Il s'éprit, à la lettre, de cette belle mer. Je renonce à décrire cette impression si vive; un fragment de son journal publié à la fin de ce recueil montrera mieux que moi ce qu'il pouvait sentir et ce qu'il savait exprimer.

Après Perpignan il visita Carcassonne et Narbonne. Je passais moi-même mes vacances chez d'anciens élèves dans le département de l'Hérault. Nous nous donnâmes rendez-vous à Béziers, où je vins le rejoindre. Ce n'est pas sans verser des larmes que j'ai lu dans ses notes le souvenir gai et cordial de cette douce et dernière rencontre. *Cheerful and hearty greeting*, écrit-il à la date du 2 septembre, jour où nous nous sommes retrouvés. Après une courte halte dans la famille qui me donnait une aimable hospitalité, je lui servis de guide pendant quelques jours dans les villes voisines du midi qu'il ne connaissait pas encore. La grandeur majestueuse des monuments romains le frappait d'étonnement. Son esprit juste et flexible était fait pour concevoir tous les genres de beauté. « Tant pis, s'écriait-il, après avoir longtemps admiré avec « moi le pont du Gard, tant pis pour ceux qui ne savent pas « allier dans leur admiration un tel monument et une cathé« drale gothique. » Jamais je ne l'avais vu plus ardent, plus fort, plus enthousiaste de toutes les grandes choses. Il rêvait un voyage en Orient; il voulait aller étudier en Grèce les derniers vestiges de cette beauté antique qu'il aimait avec tant de passion. Notre dernière conversation sérieuse date du théâtre d'Arles; debout sur ces ruines, nous eûmes une longue discussion sur l'art tragique des Grecs, dont j'ai trouvé depuis les conclusions admirablement résumées dans ses notes. Le lendemain nous nous séparions; il allait à Marseille; moi, je regagnais paisiblement mon séjour des en-

virons de Montpellier sans me douter que je l'embrassais pour la dernière fois.

C'est le lendemain même du jour où je le quittai qu'il éprouva les premiers symptômes du mal qui l'emporta. Il eut un accès de fièvre à Marseille; il l'attribua à la fatigue, et, sans abréger son voyage, il se borna à prendre du sulfate de quinine. La surexcitation de la route et l'effet du remède triomphèrent en effet de cette première atteinte. La fièvre disparut au troisième accès; mais il ressentait un malaise général qui allait toujours croissant. Emporté par son ardeur, il oublia toute prudence; aucun de ces symptômes menaçants n'eut le pouvoir de le décider à regagner Tours, lorsqu'en vingt-quatre heures il pouvait aller y trouver le repos et les soins d'une mère; et dix jours se passèrent, avec des alternatives de souffrances et de relâche, dans cette lutte fatale contre le mal naissant. Il y déploya une incroyable et funeste énergie. Ses notes, qui nous ont révélé ces détails, sont prises jusqu'au dernier jour avec une scrupuleuse exactitude, et les derniers mots écrits de sa main sont ceux où il marque son arrivée à Roanne. Il commençait, hélas! trop tard, à s'effrayer de son état, à désirer le retour, et il écrit avec quelque joie: « Dernière nuit *from home* (loin de la maison). » Le caractère religieux de ses pensées semble encore s'être élevé; ses regards, comme par un pressentiment irrésistible, se tournaient vers l'autre vie, et il semble que ce soit une mystérieuse préparation que Dieu lui ait accordée si peu d'instants avant le grand passage.

Il entre, à Marseille, dans une église au moment de vêpres; il ne peut la visiter, et s'arrête pour écouter le chant des psaumes. « Quelle sérénité, écrit-il, quel calme bienfaisant « respirent ces chants religieux! Ils semblent vous pénétrer « de cet esprit de tendre recueillement et de lassitude du

« monde qui est le propre de l'*Imitation*. Ils vous chantent : « A quoi bon tant de fatigues pour satisfaire une curiosité « vaine? Ce n'est pas celui qui sait beaucoup ni qui a vu « beaucoup qui trouve la paix. »

A Lyon il va visiter l'église de Fourvières, et d'abord il est choqué du caractère grossier des *ex-voto* qui couvrent les murs de la chapelle; mais bientôt le sentiment religieux prédomine et impose silence aux réclamations du bon goût en fait d'art. « Ce n'est pas ma faute, dit-il, si ce sanctuaire « vénéré ne me fait pas dès l'abord une impression d'édifi- « cation et de piété. Sans doute je suis trop *un délicat* en « matière de religion. Après tout, pourquoi ces lieux n'au- « raient-ils pas une vertu? Pourquoi tant de prières pures « et sincères adressées et accueillies dans un coin du monde, « tant de bonnes pensées de foi, de simplicité, *all flocking in* « *one place*, ne l'auraient-ils pas sanctifié et consacré, rendu « agréable à Dieu et efficace aux hommes? Une bonne con- « tagion! Si la belle, vraie, touchante doctrine catholique « de la réversibilité des mérites est acceptée, pourquoi ne « prendrait-on pas quelque part aux trésors de mérites « accumulés en un même lieu? Voilà de ces mystères que le « peuple croit de cœur, et qui ne sont peut-être pas moins « profondément philosophiques pour être inaccessibles phi- « losophiquement. — Entendu une messe basse dans l'église. « Toute l'assistance est d'un recueillement, d'une gravité, « d'une foi entière. »

Le 28 septembre il rentrait à Tours. Le mal qu'il combattait éclata dès qu'il prit un instant de repos. Le lendemain de son arrivée il dut garder le lit. Peu de jours après la fièvre typhoïde se déclarait avec les symptômes les plus alarmants. Ni la sollicitude de sa pauvre mère, qui ne le quitta pas un instant dans ces jours de terribles angoisses, ni les soins

dévoués de deux médecins, l'un le plus intime ami, l'autre le beau-frère de son père, qui veillaient sur ses jours menacés comme sur ceux de l'enfant le plus cher, rien ne put arrêter les progrès de la terrible maladie, et bientôt on dut perdre tout espoir.

Pour lui, il conserva un calme et une patience inaltérables, dissimulant ses atroces souffrances, et ne se plaignant jamais en présence de sa mère. Le dimanche 10 octobre il reçut la visite du Père Gratry, appelé de Paris sur sa demande, et qui lui apporta les consolations de la religion. Il avait encore sa pleine connaissance, et le Père Gratry nous a dit plus tard combien il avait été frappé de l'élévation et de la maturité de ses pensées. Une terrible agitation nerveuse accompagnée d'un délire continuel épuisa ses forces. Le mercredi le calme revint; mais c'était un calme funeste. Après une nuit paisible, mais sans connaissance, il rendit le dernier soupir, le jeudi 14 octobre, à sept heures du matin, sans avoir pu dire adieu à ceux qui l'entouraient, ni leur manifester ses dernières volontés. Deux jours après, par une de ces douces et belles matinées d'automne qu'il aimait tant, on le conduisait à sa dernière demeure, au milieu du deuil universel, et entouré de tous ses amis.

Il était prêt pour le sacrifice et mûr déjà pour une vie meilleure. Il était arrivé à ce détachement de toutes choses qui prépare l'âme à passer courageusement des ombres de ce monde à la vraie lumière. Il avait mesuré la vie d'un regard ferme et calme; il savait ce qu'elle pouvait lui donner de bonheur, et ne se refusait pas à le goûter; mais il savait aussi que tout y est fragile et passager, et il offrait l'image de l'homme juste dont parle l'Écriture, qui a disposé dans son cœur des degrés pour monter plus haut: *Ascensiones in corde suo disposuit.*

Une page écrite à Luchon, peu de mois avant sa mort, peut être considérée comme son testament. Il s'y révèle en effet tout entier. Une lettre de sa mère l'engageait à songer au mariage. Il hésitait, partagé entre le désir de goûter les joies de la famille, « de se cantonner, comme il le disait, dans un « coin chéri, » et cette ardeur de voir et de connaître qui l'eût entraîné par moments jusqu'aux extrémités du monde. L'antique et délicieuse version française de l'*Imitation*, l'*Internelle Consolacion* était depuis longtemps sa lecture favorite. Ému de la lettre de sa mère, douloureusement agité par mille pensées contradictoires, il rentra dans sa chambre, et, imitant involontairement le tour et la forme de son livre de prédilection, il écrivit le colloque suivant entre son âme et son Père céleste :

Luchon, 23 juillet 1858.

« Mon Père, j'ai souvent rêvé que le bonheur et la per- « fection de cette vie serait d'avoir un centre où se rattache- « raient toutes mes pensées, tous mes sentiments et tous mes « désirs, toutes mes espérances et tous mes souvenirs ; de « concentrer mes affections sur un être tendrement aimé, « de borner tous mes vœux dans un foyer, dans une demeure, « dans une famille, de m'attacher à un seul lieu par des « liens sacrés, constants, chéris, et de ne pas laisser s'égarer « mes désirs ou mes rêveries hors de ce petit horizon et de « ce lieu unique de la terre.

« Puis d'autres fois, croyant planer plus haut et prendre « un essor plus rapide, j'ai souhaité d'être seul, libre et sans « liens, pour parcourir le monde en tous sens, pour m'a- « breuver à toutes les sources de beauté qu'il présente, et « élever mon âme sur tous ses hauts sanctuaires. J'ai tremblé

« à l'idée de ne pas pouvoir m'élever jusqu'aux cimes les « plus sublimes et m'enfoncer dans les replis les plus reculés « des montagnes, de ne plus franchir les vastes océans et « visiter les mondes nouveaux qu'ils séparent de nous, fouler « tous les vestiges des âges éteints et tous les monuments « que les générations passées ont laissés derrière elles pour « nous instruire de leur passage, et nous faire réfléchir sur « leurs pensées, jouir ou souffrir de leurs émotions; et je ne « voudrais pas qu'il y eût un coin de ces spectacles, un coin « des œuvres de Dieu et des créations de l'homme qui échap- « pât à ma recherche curieuse. Et j'ai senti que le temps et « les forces manqueraient plutôt à mes courses que le monde « à mon ambition, bien qu'il se soit tant rétréci. Et derechef « j'ai pressenti le vide et la lassitude de cette course errante, « de cette variété qui se répète, et de cette fatigue qui doit « saisir l'âme isolée, perdue dans cet espace à la fois trop « vaste et trop étroit pour elle, trop divers et trop monotone. « L'image et la promesse de ces deux bonheurs se sont par- « tagé mon âme et s'y sont combattues. Et je me suis « plaint de cette vie, qui est trop courte pour être complète, « et qui nous impose des regrets, parce qu'elle exige un « choix; j'ai pensé qu'il faudrait deux vies pour satisfaire ce « double besoin dont mon cœur ne peut se résoudre à sacri- « fier aucun.

« — Mon fils, toutes ces inquiétudes, tous ces désirs sont « vains. Il faut prendre et accepter la vie comme elle vient, « sans ambition, sans trouble, sans regret, presque sans choix; « car tous les choix sont égaux. Il ne faut pas se consumer à « la désirer autre qu'elle n'est; car elle est toujours tout ce « qu'elle peut être, et la réalisation de nos plus charmants « désirs la laisserait imparfaite et incomplète. Tout ce que « nous pouvons voir, tout ce que nous pouvons faire, tout ce

« que nous pouvons être et sentir en ce monde présent, mon « fils, n'a aucune importance ni aucun prix que pour nous « mener à désirer et à aimer, que pour nous mettre en état « de gagner et de posséder, si nous en sommes dignes, le « monde à venir, le monde des choses parfaites et durables, « des états stables et achevés. Nous vivrions cent vies ici- « bas, qu'aucune ne comblerait nos besoins et ne satisferait « le double côté de nos vœux. Dieu seul est éternellement « le même et éternellement nouveau, éternellement un et « éternellement divers. En lui seul notre âme peut trouver « éternellement le repos de l'amour et l'activité du désir; et « c'est en vivant les yeux fixés sur ce centre infini, si proche « de nous, qu'elle traversera indifféremment et heureuse- « ment l'instant qui nous en sépare. »

Je me bornerai à ajouter quelques mots écrits de sa main peu de mois auparavant :

« La paix est ce qui nous manque le plus ici-bas. Nos « suprêmes bonheurs ne vont pas sans mélange, sans ce « trouble qui en ôte presque la conscience. Et songer que la « mort est ce moment qui nous donne la paix, cette mort si « redoutée !

« Rassembler la quintessence de tout ce qu'il peut y avoir « de plus doux ici-bas, cela n'approche pas de la douceur qui « nous attend, et c'est une réalité ! Tressaillements ! joie ! »

Je ne puis m'empêcher de rapprocher ces lignes du cri éloquent qui s'échappe de la poitrine de Pascal à un moment où ses doutes se dissipent : « Certitude ! joie ! » C'est le même accent, le même grand cœur, presque les mêmes mots. Mais combien la conviction est ici plus paisible et plus sereine ! De telles âmes peuvent être ravies avant le temps, elles sont prêtes à une vie plus haute !

Cher Alfred! puissent ces quelques pages vous faire connaître et aimer comme nous vous avons connu et aimé nous-même ! Vous eussiez honoré toutes les carrières et conquis assurément dans le monde des lettres une place distinguée. Dieu, dont les voies sont inconnues, vous a enlevé prématurément à notre affection. Mais, s'il a brisé toutes nos espérances, du moins nous est-il permis de croire qu'il a satisfait et récompensé toutes les vôtres; que cette vérité, que cette beauté suprêmes dont vous étiez épris se montrent maintenant à vos regards pures et sans voiles; que vous possédez enfin ce qui vaut encore mieux qu'uu nom dans la patrie d'ici-bas, une place dans la patrie éternelle!

G.-A. HEINRICH.

La Galanderie, 2 mars 1859.

Le R. P. Gratry, de l'Oratoire, a bien voulu nous adresser la lettre suivante, et nous autoriser à la publier. Nous la joignons à notre Introduction, espérant ainsi faire mieux connaître le caractère d'Alfred Tonnellé et ses travaux.

Paris, ce 3 avril 1859.

Cher et digne ami,

Je viens de lire avec une profonde émotion votre Notice sur notre cher et bon Alfred; et je découvre ici, une fois de plus, que l'on n'aime jamais assez ceux qu'on aime, tant qu'ils ne nous ont pas quittés. Vous savez si je l'appréciais et l'aimais, et pourtant j'ignorais la beauté de ces derniers développements de son âme que votre Notice nous fait connaître.

Tout cela augmente encore nos regrets, mais nous

offre en même temps une grande et solide consolation. Évidemment cette vie si courte était, en un sens, achevée. Le but de l'âme était atteint. Les grands progrès moraux et intellectuels de ces dernières années avaient développé l'homme. Cet homme n'a rien entrepris sur la terre; mais il a connu Dieu.

Je ne regrette plus maintenant le conseil si délicat que j'ai osé donner à ses parents, lorsqu'il achevait ses études. Renoncez pour Alfred, leur disais-je, à toute carrière spéciale. Laissez-le tout entier au travail libre pour la vérité seule.

Je savais que presque personne n'est capable de suivre cette voie. Alfred, malgré son apparente hésitation de trois années, s'en est trouvé capable.

Lorsque je l'ai connu, il était ce jeune homme de vingt ans que j'ai toujours rêvé, et pour qui j'ai écrit le livre des *Sources*, à la fin de la *Logique*. Alfred avait tout. Sans parler du trésor de la foi, conservé à travers le dangereux passage de la jeunesse, son esprit était préparé dans tous les sens. Aux plus brillantes études classiques joindre la pleine et entière possession de deux langues vivantes, l'allemand et l'anglais, et ajouter à cette richesse littéraire un goût

et un talent musical très-exercés; certes, c'était là un magnifique début dans la vie intellectuelle. Mais ce qui me frappait le plus, c'était la nature intime de cette rare intelligence. J'ai pu amplement l'étudier pendant les deux années où nous avons travaillé ensemble la philosophie, dans ce cabinet du Luxembourg, que vous connaissez bien. Dans les bons jours, nous étions là, lui et moi, chacun à notre petite table, plongés depuis sept heures du matin jusqu'à cinq heures du soir, sauf l'intervalle indispensable, dans un profond et silencieux travail. Vers cinq heures ordinairement, j'appelais Alfred près de moi, et je lui communiquais mes idées et mes découvertes de la journée. Les premières fois que je fis cet essai, mon étonnement fut grand en voyant ce commençant de philosophie saisir avec rapidité, précision, profondeur, des idées à l'état de lueur naissante, nouvelles pour moi-même, et que je lui offrais d'ailleurs sous les formes les plus abruptes. Je comprends, disait-il; et le lendemain, en effet, il avait découvert dans Platon, dans Aristote, dans Leibnitz, et aussi dans les sophistes, Hégel ou autres, tous étudiés et scrutés très à fond, chacun dans leur

texte original, les curiosités philosophiques les plus précieuses, se rapportant merveilleusement à l'idée que, la veille, je croyais incompréhensible pour mon jeune collaborateur. Je puis dire qu'il m'a réellement aidé, et que personne ne m'a aidé autant que lui. Nous avons pendant quelque temps pensé en commun. Pendant que j'écrivais la *Logique,* il a été pour moi un allié intellectuel important. La fameuse page de Platon qui distingue et caractérise si bien les deux procédés essentiels de la raison, et qui n'avait jamais été bien traduite par personne, ne m'est apparue dans toute sa netteté décisive qu'après l'étude approfondie et l'heureuse traduction qu'en fit Alfred. En outre, les deux curieux chapitres sur Hégel, qui donnent la réfutation radicale, faite d'avance par Aristote et par Platon, du panthéisme et de l'athéisme hégélien, ces chapitres ont été enrichis par Alfred d'une multitude de textes décisifs qui m'eussent très-probablement échappé sans cet énergique et intelligent scrutateur.

Dans quelle carrière spéciale, je vous prie, pouvait-on enfermer cette rare et précieuse puissance intellectuelle, composé à la fois d'étendue et de pré-

cision, de profondeur et de clarté, d'analyse et de poésie ; cette aptitude si universelle, qu'on ne peut dire si elle était plus grande pour les lettres que pour les sciences, pour les sciences que pour les arts, ou enfin pour la philosophie, qui embrasse tout?

Pour moi, d'accord avec ses parents, voici ce que je lui disais souvent : « Que votre carrière, Alfred, « soit la recherche de la vérité dans toutes les di- « rections de l'esprit, pendant votre vie tout entière. « Soyez un serviteur de la vérité seule. Mais il vous « faudra pour cela bien du courage et bien du tra- « vail. Tâchez de tout savoir, tout ce qu'on peut « savoir aujourd'hui; mais, au lieu de vous disper- « ser, ne laissez jamais votre cœur et votre foi pour « courir aux curiosités de l'esprit ou à ses gloires. « Restez profond par l'amour et par l'humilité. C'est « le secret de donner sa vraie séve à l'esprit. Déve- « loppez en vous le plus grand et le plus beau des « arts, l'art d'écrire et l'art de parler. La musique, « que vous sentez si bien, est le plus merveilleux « modèle de l'art d'exprimer l'âme et la pensée. « Elle doit servir de type à l'écrivain et à l'orateur. « Ne la laissez jamais, puisque d'ailleurs c'est une

« prière. Puis, si tout cela est consacré en vous par « la foi, par la religion substantielle et pratique, « vous serez, mon cher Alfred, l'un des hommes « dont nous avons besoin. »

Ces discours étaient écoutés avec une sympathie profonde et une entière intelligence; et votre Notice, cher et digne ami, me prouve qu'ils ont fructifié plus que je ne le savais moi-même. Sans doute, Alfred n'a fait dans la vie libre que quelques pas; mais ces pas ont été dans le sens de la vie véritable, dans le sens de Dieu et de la lumière. Dieu l'a recueilli au début pour le retirer de « *cette dispersion* » dont son âme clairvoyante se plaignait déjà, et pour l'établir « *dans cet état stable et achevé* » que déjà il entrevoyait.

Et il me semble que sa mère, chargée par Dieu de cette éducation, et qui s'y est vouée avec tant d'intelligence et d'amour, sa mère, aujourd'hui, peut et doit dire : « Mon Dieu! je vous rends ce dépôt; j'ai « achevé la tâche dont vous m'aviez chargée! » Mais Dieu ne reprend pas ses dons. Il les augmente, il les transfigure. Jamais je n'ai pu croire qu'une mère qui a porté dans son âme l'âme de son fils avec tant

d'amour et d'espoir pendant toute une vie, soit privée par la mort de cette communion intérieure. La mort ne peut qu'en augmenter la réalité; et plus cette mère s'unit à Dieu, plus elle vit avec l'âme de son fils.

Adieu, mon bon et digne ami. Je prie notre Seigneur de vous bénir.

A. Gratry.

FRAGMENTS

SUR

L'ART ET LA PHILOSOPHIE



1

I

DU LANGAGE



ORIGINE DU LANGAGE

Nous avons la faculté de percevoir les idées comme nous avons celle de percevoir les objets sensibles. Elles sont, et nous les percevons parce que notre âme est faite pour cela.

Il n'y a pas besoin de supposer d'idées innées, ni ces notions nécessaires tirées des faits qu'ont admises les sensualistes. Seulement la perception sensible précède l'autre et commence notre développement intellectuel, lui sert de base, comme, dans toute notre vie, la matière sert de base à l'esprit.

Il n'y a donc rien que l'entendement humain soumis à des lois, et des objets qu'il perçoit d'après ces lois. C'est là un des côtés vrais du système de Kant.

C'est à propos d'une expérience sensible, d'un fait contingent, que nous percevons d'abord l'idée, qu'elle s'éveille et se fait jour en nous par une sorte de réflexion involontaire de l'esprit. A cette occasion tout un monde implicite que l'esprit ne connaît pas encore se présente

à lui, confus d'abord, mais sans qu'il soit besoin de le déduire du fait qui le révèle.

La méthode ou le procédé d'éducation et de développement de l'esprit chez l'enfant est expérimentale et inductive, et dans ce procédé il est aidé par le signe sensible que revêt la pensée, par le mot. C'est par lui qu'il atteint le monde supra-sensible : c'est lui qui sert à l'esprit à classer ce qu'il a acquis, et qui lui sert aussi d'appui ou de base pour les notions de ce monde immatériel qu'on ne peut saisir par l'esprit pur, et que d'autre part les sens n'atteignent pas seuls.

Il faut donc cette pénétration du corps et de l'esprit que réalise le mot. Un élément sensible est ainsi attaché aux idées les plus immatérielles, et ces idées ne sont accessibles et ne prennent de réalité pour l'esprit que par là.

L'homme ne crée pas les lois de sa pensée, ni celles de sa parole, qui en sont l'image. Fait ainsi, doué de la faculté de parler, il naît, et aussitôt il parle d'après les lois qui lui sont imposées, qui constituent sa nature, de même qu'il voit d'après les lois de la vision.

La pensée est inséparable de l'expression de la pensée, et si l'homme naît pensant, il naît parlant.

S'il naît sans pensée, comment arrivera-t-il jamais à la développer en lui? S'il naît sans parole, comment arrivera-t-il à la réflexion nécessaire pour l'inventer? La réflexion ne vient que plus tard.

De même que l'âme ne va pas sans le corps et tire des phénomènes de sa vie sensible la première conscience qu'elle a d'elle-même, ainsi la pensée arrive par le signe à la conscience claire d'elle-même; et comme les sens

sont la base et la première et nécessaire condition de notre existence, ainsi l'élément sensible est comme la base et l'appui nécessaire de notre pensée.

Toute pensée, si l'on y réfléchit, se formule plus ou moins dès qu'elle apparaît, et on n'a conscience de son apparition que par la formule et dans la formule qu'elle revêt; formule faible et aux contours indécis, nuageux, comme une vapeur lointaine qui se forme (*sich gestaltet*), pour toutes les pensées sourdes et presque inaperçues qui reposent au fond de nous, mais enfin formule quelconque. Je défie de trouver jamais et nulle part la trace d'une pensée qui n'a pas de corps.

La pensée est certainement antérieure à la parole dans l'ordre logique, mais non dans l'ordre des faits; elles sont simultanées, inséparables dans notre condition actuelle.

La pensée reste rudimentaire et indécise tant que l'expression l'est. Toute pensée se présente sous un signe, toute beauté se présente sous une forme. Ce n'est que plus tard que l'esprit s'élève à la pensée et à la beauté métaphysiques. C'est bien la doctrine platonicienne, l'âme s'élevant des beaux corps aux belles âmes. Et cette première forme donnée à la pensée ou à la beauté réagit sur l'intelligence pour y éveiller de nouvelles idées.

Ainsi le degré où est la pensée dépend du degré où elle est exprimée.

> Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,

n'est autre chose que cette vérité traduite en précepte de rhétorique et appliquée à l'art d'écrire.



L'homme sortant des mains de Dieu s'est servi naturellement de la parole comme il s'est servi de ses sens. La parole est à la pensée ce que les sens sont à l'âme.

Dieu a donné à l'homme, en lui donnant la pensée, la forme matérielle, condition nécessaire de l'existence de cette pensée; de même qu'à l'âme ses sens, condition nécessaire de son existence au milieu de ce monde. Les lois de l'entendement étant imposées, il n'y a rien de plus exorbitant à avoir donné leur forme que le fond.

Si Dieu a créé l'homme tout développé, pouvant se suffire à lui-même et se servir lui-même, en pleine possession de ses facultés, en acte et non en puissance, sachant et possédant ce que dans l'humanité l'éducation développe chez l'être infirme et incapable de s'enseigner lui-même, Dieu a créé l'homme parlant. Un développement spontané est aussi impossible qu'une création spontanée. Personne ne refnse d'admettre que l'homme a été créé sachant voir, sachant entendre, en un mot, sachant se servir de ses sens. Je ne vois pas pourquoi l'on fait exception pour la parole; je ne vois pas que l'un répugne à la raison plus que l'autre, que l'un soit moins indispensable que l'autre. L'homme n'a pu naître muni et pourvu dans son être physique, impuissant et privé de ressources dans son être moral. La croissance était complète : il n'était pas homme par le corps et enfant par l'esprit; car le développement intellectuel de l'enfant par lui-même, par ses propres forces et sans secours, n'est pas plus intelligible que son développement corporel.

Le cri même des animaux, sont-ce les animaux qui

l'ont inventé? Le langage articulé a été donné à l'homme comme leur cri aux bêtes.

L'homme actuel naît impuissant, incapable de s'aider de corps et d'esprit; les deux développements marchent simultanément sous une influence étrangère qu'on nomme l'éducation. Ce petit être misérable, qui périrait laissé à lui-même, apprend à parler et à marcher en même temps. Se figure-t-on l'homme fait et enfant encore, bégayant confusément, et comme enveloppé dans la nuit, la confusion, l'incertitude d'une âme qui se dégage avec peine, et ne se dégagerait pas toute seule? Ce serait contradictoire. (Arguments dans Humboldt.)

Mais à quel degré la langue a-t-elle été donnée à l'homme à l'origine?

Le langage, instrument ou méthode analytique, morcelle la pensée, la présente décomposée dans ses éléments et successive.

Considérée comme instrument d'analyse, la langue a-t-elle dès l'abord complétement et avec conscience analysé les éléments de la pensée? Les catégories du disconrs ont-elles existé dès le principe toutes formées?

Quelque chose a été donné. On discutera à perte de vue pour établir quoi. Sans doute ce n'était pas une langue parfaite dans le sens de nos langues modernes, c'est-à-dire développée, compliquée et réfléchie comme elles; sans doute l'analyse n'était que commencée, et à l'origine la langue était peu analytique, et, comme toutes les langues primitives, très-chargée de formes grammaticales. (Humboldt.)

Il ne faut pas croire que l'abondance des formes soit

toujours une richesse. Dans le principe chaque rapport nouveau est désigné par une forme différente, l'analyse n'étant pas encore poussée très-loin, et l'élément commun n'étant pas dégagé et désigné par un signe commun; ce qui surcharge l'esprit et engendre la confusion et l'obscurité. Il est probable qu'en principe les idées et les rapports à exprimer étaient très-simples et très-peu nombreux; que chaque rapport était exprimé par une forme correspondante, qu'un signe embrassait une grande étendue d'idées, qu'une notion dans toute sa complexité y était enfermée, et que l'intelligence avait la force de concevoir et d'entendre beaucoup de choses sous un seul signe.

La langue était sans doute peu abstraite, et cependant les mots sont des signes d'abstraction!

Les signes abstraits des rapports existaient-ils? Les rapports étaient-ils alors exprimés, incarnés dans des mots particuliers, ou suppléés par l'esprit, comme le dit Humboldt? Ainsi le verbe, l'idée d'être, le lien de la proposition était-il exprimé ou sous-entendu? L'idée d'*être* est une idée très-analytique et abstraite; elle fait le fond de toute pensée, mais sans conscience, et est enveloppée sous toutes les formes concrètes du verbe. L'esprit du premier homme a-t-il eu assez de puissance, de finesse (*Scharfe*), a-t-il assez possédé la faculté du langage pour arriver à une pareille précision? Car, si le langage développe l'entendement, sa formation dépend de la puissance de l'esprit qui lui imprime sa forme, de la force *éruptive* de l'esprit qui crée le signe. (*Erumpere*, se faire un signe en éclatant.)

Quoi qu'il en soit, un commencement a été donné; et une analyse de la pensée a eu lieu dès la première pensée et dès la première parole, qui ont été simultanées; puisqu'il n'y a pas de pensée sans analyse, et que la pensée s'analyse naturellement et d'une façon irréfléchie, par cela même qu'elle s'exprime.

Plus tard la réflexion et l'activité propre de l'esprit interviennent; l'analyse commencée par le langage, la réflexion la poursuit à l'aide du langage même, et réagit sur le langage pour l'y marquer encore plus profondément. C'est une série d'actions mutuelles. L'homme ne crée pas le langage, mais le développe.

C'est ainsi que se sont formées nos langues modernes, avec leur complexité, leurs mille nuances, leur classement des notions de l'esprit. Tel qu'il est, le langage est bien un produit de l'activité humaine, mais agissant sur une donnée primitive.

C'est ainsi que toutes nos facultés fondamentales nous sont données; l'éducation les fait passer de la puissance à l'acte. Mais l'homme a dû être créé tout élevé; par conséquent ses facultés lui ont été données en acte. Or le langage est une des facultés constitutives de l'homme. Dans la suite, étant libres, nous en usons comme il nous plaît; nous réagissons sur la formation, sur la direction de ces facultés; nous les exerçons, nous les modifions librement.

Dieu nomme les astres, les animaux, les créatures à l'homme; c'est-à-dire Dieu crée l'homme parlant et les nommant; Dieu crée l'homme avec un langage sur lequel il peut s'appuyer pour discerner et démêler

le jeu de ses facultés, qui sans cela resteraient enveloppées.

Ceci ne suppose pas une révélation (au sens étroit, presque matérialiste du mot); ceci suppose seulement que les lois de notre nature, de notre entendement nous sont imposées, que ce n'est pas nous qui les faisons, et que notre vie, au moment même qu'elle nous est donnée, est soumise à ces lois qui la règlent sans cesse. Sans doute le langage donne dès l'abord une forme déterminée à notre activité intellectuelle, mais c'est la condition de tout être créé, et il est absurde de rejeter cela.

Une certaine forme est donc donnée à notre entendement comme à notre corps, psychologiquement comme physiologiquement : physiologiquement par les fonctions organiques, psychologiquement par le langage, qui est une fonction organique de l'âme. Nous ne nous formons pas spontanément : nous ne commençons pas par être huîtres ni polypes. Nous le serions au moral sans le langage, nous ne serions pas hommes, et ne l'étant pas, je ne vois pas comment nous le deviendrions de nous-mêmes. C'est en ce sens qu'on doit dire que le langage nous a été révélé.

Que de choses sont contenues dans les mots et nous sont données avec eux! Dans le moindre de ceux que nous prononçons est renfermée toute une métaphysique implicite et sont reflétées toutes les lois de l'entendement. Il suffit d'un acte de retour de l'esprit sur lui-même

pour voir et pour développer le germe qui s'y trouve déposé. Il y a dans le mot une excitation pour l'esprit à creuser l'idée qu'il renferme ; il y a dans tout mot comme un thème, un sujet, une question forcée.

Dans cette simple phrase par exemple : ***Je le sais par moi-même***, qu'est-ce que savoir, et qu'affirmons-nous quand nous affirmons que nous savons? Qu'est-ce que le rapport que ce mot exprime? Qu'est-ce qu'une cause? Et qu'est-ce que moi-même? Et puis-je donc moi-même et par moi-même être cause?

Ainsi dans chaque mot que nous prononçons comme dans chaque souffle que nous respirons est un monde de merveilles, si nous savions seulement l'y chercher ; et en même temps un appui, un secours, une première donnée, un point de départ pour arriver à le connaître. Mais qui fait acte de réflexion sur les éléments de ce qu'il dit? C'est un mécanisme merveilleux qu'on emploie sans connaître la façon dont il marche et la force qui l'anime. Et si le mot même étant donné, il est difficile à l'esprit de faire sur lui-même ce retour qui lui permet d'en analyser le sens, combien eût-il été encore plus impossible dans le principe, si les mots n'eussent pas existé, de faire sans eux l'analyse de la pensée nécessaire pour les créer, les produire, et y déposer ***sciemment*** cette métaphysique implicite qu'ils contiennent! S'il est difficile de découvrir ce qui est dans les mots, comment avoir pu l'y mettre? s'il est difficile de les comprendre, comment avoir pu les inventer?

DES SIGNES ET DE LEUR VALEUR

Il y a deux lois fondamentales d'où découlent toutes les questions relatives au langage, et qui les expliquent :

1° Que l'esprit de l'homme est assujetti à se servir de la matière dans tous ses développements et dans toutes ses manifestations. La matière est la base et l'instrument de tout; pensées, sentiments, actions, tout doit emprunter son secours.

2° Que la matière a pour but et pour rôle unique de manifester et de servir l'esprit, qui ne peut se passer d'elle.

D'où il résulte que le signe est à la fois un instrument et un obstacle, un appui et une entrave, qu'il ne doit être ni développé pour lui-même, ni annulé.

Il ne faut pas craindre de proclamer et de démontrer partout la dépendance nécessaire où nous sommes de la matière dans toutes les choses de la vie de notre esprit. Ce n'est pas une tendance au matérialisme. Par cela seul qu'on parle de leurs rapports, on les pose comme distincts, on ne les confond pas. Simultanéité n'implique pas identité. Au contraire.

Le rapport d'un mot au signe est un rapport d'association d'idée fixé et scellé par l'habitude. Tout phénomène intellectuel devant être nécessairement lié, associé à un phénomène sensible, toute idée, toute perception se lie en nous à une perception sensible. Cette association peut n'être que passagère ; et l'élément ma-

tériel de cette association, la forme sensible que prend l'idée, peut n'être pas toujours, ni d'abord le mot.

Ainsi, chez les enfants, l'idée naissante peut s'associer à un signe fort vague, comme la vue d'un objet ou d'une scène, une émotion, une disposition d'esprit. Par exemple l'idée *d'approcher*. L'enfant voit un être s'approcher; l'esprit doué de la faculté d'abstraire concentre son attention sur ce mouvement qu'il voit, et sépare le mouvement de l'être en mouvement. Cette image de l'action d'approcher devient en lui signe de l'idée d'approcher, et, s'il veut l'exprimer, d'abord il la renouvellera. Puis l'enfant entend un mot sous lequel on exprime l'idée qu'il attachait d'abord au mouvement; il entend un même son appliqué toujours à la même action, et le rapport de simultanéité devient pour lui rapport de connexité, de signification. Ainsi se fait le passage du langage d'action au langage articulé. Il a lieu tous les jours encore, mais sous l'influence de la parole déjà existante, de la tradition, de l'éducation. L'homme tout seul ne franchirait pas la ligne. Toutes les analyses qu'on a données de l'origine de la parole sont vraies et se passent réellement dans l'individu sous l'influence de l'éducation, mais non dans l'humanité.

Le mot est donc un signe abrégé, abstrait; le mot mobilise l'idée et la rend dépendante de notre volonté, la détache des objets qui ne dépendent pas de nous, et rattache le signe à notre organisme physique.

L'idée n'est véritablement fixée, n'a pris forme que lorsqu'elle a trouvé le mot; et dès que l'esprit trouve le mot, pour l'idée qu'il rattachait à quelque impression,

il abandonne tout autre signe, et l'idée se formule, se précise, existe pour lui dès ce moment.

Il y a une double excitation nécessaire : excitation intérieure de l'esprit qui attache d'abord l'idée naissante à je ne sais quel signe imparfait extérieur; excitation extérieure du mot qui recueille et formule cette idée sous un signe abrégé, aisé, courant, toujours retrouvable et toujours mobile.

Pour les objets qui n'ont pas de corps, il faut qu'ils en aient un dans notre pensée, il faut qu'ils prennent un corps pour être perceptibles à notre esprit, et ce corps, c'est le mot. Le sens figuré résulte pour nous de certaines analogies aperçues entre des actes immatériels et des objets matériels; aussi pour les idées supra-sensibles, est-ce le mot, le son articulé qui nous les rend d'abord perceptibles, qui les fait naître pour nous sous une forme précise. Sans le mot nous n'aurions pas idée de ce qu'exprime le sens figuré du mot : nous n'en aurions qu'une sorte d'instinct vague, grossier, fugitif.

Du reste, ce corps donné à la pensée dans le langage est composé, pour ainsi dire, de ce qu'il y a de moins matériel dans la matière, et de plus pénétrable à l'esprit, le son, c'est-à-dire un mouvement de la matière, chose passagère, mobile, légère, qui n'a ni couleur ni grandeur, qui n'est ni visible ni tangible; et le son articulé, c'est-à-dire divisé, analysé pour la commodité de l'usage; articulé, c'est-à-dire déjà travaillé et formé, qui se diversifie et se façonne à l'infini en durée, inflexion, force, accent, par mille nuances délicates.

L'ENSEIGNEMENT DU LANGAGE

Les définitions ne peuvent se faire et se comprendre qu'à la condition qu'on comprenne déjà les mots, qu'on possède la langue. Ce n'est donc pas à l'aide des définitions qu'on fait entendre à l'enfant le sens des mots et qu'on lui apprend à parler. La définition est une opération critique, et la critique présuppose la connaissance. On ne peut donc définir à l'enfant la notion que renferme le mot; c'est seulement par l'usage, par l'emploi répété du mot dans différentes occasions et à différents propos qu'il s'habitue peu à peu à en comprendre le sens; et ce sens d'abord restreint, particulier, borné, s'étend, se fixe, se rectifie, se corrige par chaque application nouvelle du terme, jusqu'à ce que son expérience lui permette de se faire une idée générale de la signification renfermée sous chaque signe. Le sens des mots se développe sous ses yeux à mesure qu'il avance, et ne lui est pas communiqué tout d'un coup. L'idée vague que lui apporte d'abord le mot après une première expérience se précise peu à peu. C'est pourquoi Bossuet dit qu'il ne faut pas craindre d'enseigner de bonne heure aux enfants des choses qu'ils ne comprennent pas d'abord. « Si vous « trouvez quelquefois des choses qui surpassent la capa- « cité des enfants, vous ne devez pas pour cela vous las- « ser de les leur faire apprendre, parce que l'expérience « fait voir que, pourvu que les choses leur soient expli- « quées en termes courts et précis, quoique ces termes

« ne soient pas toujours entendus d'avance, peu à peu, « en les méditant, on en acquiert l'intelligence. » (*Catéchisme de Meaux.*)

Peut-être aussi l'esprit perçoit-il confusément un rapport naturel entre les mots et le sens, entre les choses et leur nom. Le nom, en effet, est-il un signe purement conventionnel, ou y a-t-il dans le signe une certaine vertu qui éveille dans l'esprit l'idée à laquelle il répond? On voit souvent des enfants dire des choses au-dessus de leur âge, comme si le mot les entraînait, comme si la parole s'imposait à eux.

Il y a divers points de vue sous lesquels on peut considérer le langage :

Une langue peut être considérée : comme moyen de fixer, de préciser, d'analyser la pensée;

Comme moyen de tradition;

Comme moyen de développer l'entendement, de l'exciter, de lui donner l'essor (idée de Humboldt);

Comme moyen d'exprimer le beau;

Comme moyen d'étude, appliquée à l'histoire du développement des races.

DE LA PHILOLOGIE

L'étude expérimentale des langues, la philologie, qui semblait d'abord n'être qu'une étude de faits isolés et sans lien, a mené cependant à la découverte de lois dont l'unité et la généralité relient les phénomènes entre eux ; cette science de mots et de chicanes grammaticales a conduit aux plus hauts problèmes, aux plus hautes idées sur la nature de l'esprit et des choses, et a tout éclairé d'une lumière nouvelle.

RÉSULTATS PHILOSOPHIQUES

1° Les langues observées, fouillées, en découvrant des lois communes à leur universalité, à leur formation, en laissant pénétrer le secret de leur nature, de leur constitution, de leur développement, ont fourni des éléments nouveaux à la solution des problèmes philosophiques qu'offre la question du langage. Autrefois on disputait dans le vide quand on cherchait à résoudre *a priori* et sans point de départ expérimental les questions de la nature des signes, de leur origine, de leur influence sur l'esprit humain. Dans la patiente analyse des idiomes on a trouvé des faits qui servent de base à l'induction, et qui fournissent des moyens inattendus de résoudre les questions. C'est dans la connaissance de leur structure intime qu'il faut aller chercher le secret de leur but, de leur portée, de leur origine.

2° Non-seulement la science des langues, la *Sprachwis-*

senschaft, a éclairé les questions de philosophie du langage, mais elle a fait sentir son influence même dans beaucoup d'autres parties de la philosophie. L'origine des idées, l'étude du développement de l'esprit, la nature des opérations de l'entendement et de ses lois, le mécanisme de la pensée que le langage reflète, les idées nécessaires mêmes qui ne se présentent à nous que sous un signe, tout cela a été éclairé par l'étude de ces signes considérés d'un point de vue nouveau. Les notions psychologiques et métaphysiques ont été comparées sous les différentes formes où elles se présentent dans les diverses langues. — Les trésors de l'expérience humaine que se transmet l'humanité, dit Pascal, ne sont pas seulement déposés dans les monuments écrits, mais aussi, et bien plus primitivement, bien plus intimement, dans la structure même de l'organisme des langues; le trésor de la tradition s'y trouve déposé.

L'esprit humain dépose dans le langage la trace de ses opérations instinctives et inconscientes que la réflexion y retrouve. Ce qui se fait naturellement en lui et sans lui dans le domaine des idées, la langue nous en conserve une image, et comme une photographie. Les combinaisons d'idées, les concepts auxquels l'esprit est soumis, forcé par les lois de l'intelligence, s'y impriment et s'y gravent.

RÉSULTATS HISTORIQUES, ETHNOGRAPHIQUES.

Le langage, produit spontané et irréfléchi de l'activité intellectuelle, suivant les lois de cette activité, les

procédés de l'intelligence s'y gravent comme dans une machine dont le mouvement même trace sur un papier les marques qui servent à le mesurer et à surprendre les oscillations de la marche.

Heyse appelle le langage un produit de l'instinct. C'est vrai si l'on appelle instinct cette partie primitive de nous-mêmes qui ne vient et ne dépend pas de nous, qui nous est donnée, imposée; si l'on appelle instinct notre nature et les lois d'activité intellectuelle qui en sont la conséquence et se reflètent dans le langage.

Les *couches* accumulées des langues nous laissent retrouver les débris du passé et pénétrer dans les secrets de leur formation, comme les couches terrestres superposées nous aident à reconstruire l'histoire du globe.

Les annales de l'esprit humain sont comparables à celles du globe terrestre.

On peut étudier, par exemple, l'histoire de la façon dont l'esprit humain a conçu le temps écrite dans les verbes. De même pour les modes, les formes de la proposition, l'être, la substance, la qualité, les catégories, le mouvement, le sujet, l'objet.

La langue est et doit être *signe*. Dans son organisme, même en tant que langue, dans sa syntaxe, elle doit reproduire et refléter les lois de l'entendement, de même que les signes de tous les arts contiennent aussi en eux-mêmes, et à part leur valeur comme signes, des lois. Il en est ainsi de la musique, de la peinture, de la sculpture,

de l'architecture : il y a au fond de tout des proportions et des rapports, des nombres et des lois.

Il faut étudier les langues à ce point de vue, et non au point de vue superficiel de l'ancienne philologie. Il faut toujours chercher à dégager l'idée et ne jamais oublier que la langue est *esprit*, soit qu'on l'étudie comme langue, soit qu'on s'en serve comme instrument.

A cette particule de matière il faut attacher le plus d'âme possible; il faut perfectionner l'instrument dans ce but-là. Il faut veiller à la garde de la langue, ne pas souffrir qu'elle se corrompe et dégénère, être *puriste* dans la plus haute acception de la chose.

Les formes grammaticales expriment ou manifestent les rapports des choses, mais les cachent en même temps.

C'est un défaut pour une langue d'être surchargée de formes grammaticales comme d'en avoir trop peu; analogie entre la langue et les arts, qui pèchent aussi par excès ou par insuffisance d'instruments; qui sont gênés par le trop ou le trop peu de développement de leurs signes.

Ainsi la langue est nuisible à la pensée de deux manières, si elle est trop pauvre ou trop riche, trop ou trop peu développée. Dans le premier cas elle ne suffit pas à l'idée; dans l'autre elle l'encombre, la cache, l'étouffe, et on tombe dans un formalisme vide.

Avec toute langue même imparfaite, le chinois, par exemple, on peut arriver à exprimer les mêmes idées qu'en un autre idiome, mais plus ou moins bien. Il s'agit de savoir si l'idée ou la notion est exprimée dans la forme même de la langue ou bien doit être suppléée par

l'esprit. Ainsi on ne peut penser sans le verbe *être*, mais il peut être *explicite* ou *implicite* dans la langue.

La langue considérée comme instrument de communication a partout ce double caractère ; elle est également un moyen d'union et de désunion, de contact et de séparation. Combien souvent les mots cachent les idées, surtout dans les discussions !

Le langage couvre bien des fautes, des manques, des absences d'intelligence.

Combien de gens, et surtout de femmes, entend-on parler comme tout le monde, et s'imagine-t-on concevoir comme tout le monde, et qui surprendraient bien si l'on pouvait voir les étranges choses qu'il y a et qu'ils se figurent sous les mots qu'ils prononcent, les notions fausses, grossières, et surtout l'absence de notions que ces mots cachent ! Les mots n'expriment pas leur pensée, mais voilent, déguisent leur absence de pensée.

On parle quelque temps à ces gens ; on croit s'entendre avec eux ou être entendus d'eux parce qu'on prononce les mêmes paroles ; puis on s'aperçoit avec étonnement que ce qu'on a dit n'a ni porté ni laissé aucune idée dans leur esprit.

Ainsi, quand vous parlez à mainte femme de la spiritualité de l'âme ou de Dieu, et qu'elle répond en apparence à ce que vous dites, comme si elle partait des mêmes principes et entendait la même chose, elle laisse tout à coup échapper une parole qui renverse de fond en comble tout ce qu'elle semblait admettre, et qui prouve qu'elle n'a pas soupçonné le sens d'une seule des paroles qu'elle semblait comprendre ; quand on avance quelque chose

qui implique tout ce qu'elle vient de dire, et qu'elle se récrie.

Et cependant il n'y a pas de rapports possibles entre les hommes sans le langage. On pourrait donc prendre en ce sens le mot d'Ésope : que la langue est la meilleure et la pire de toutes les choses.

DU SENS RÉEL ET DU SENS IDÉAL DES MOTS

Les mots ont un double sens : un sens exact, précis, et un sens variable, un sens réel et un sens idéal, correspondant l'un au langage usuel, l'autre au langage poétique, oratoire, ou simplement soutenu.

On peut donner plus ou moins de sens à un mot. Un grand esprit, un grand écrivain, un grand artiste parvient à attacher définitivement à un mot qu'il a employé d'une façon nouvelle cette nouvelle quantité de sens qui n'avait pas été entrevue avant lui.

Le mot du poëte :

> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques

n'est autre chose que cela.

Les choses peuvent être envisagées, par exemple, sous le point de vue de l'utile ou sous le point de vue du beau : les moissons parlent autrement à l'agriculteur et à l'artiste. De même qu'il y a une double façon de considérer les choses, il y a une double manière d'entendre et d'employer les mots, soit qu'on les prenne comme simple

dénomination de l'être ou de l'objet, soit comme signes renfermant et communiquant toutes les faces par lesquelles l'être ou l'objet parlent à l'âme, tous les sentiments qu'ils éveillent, toutes les associations d'idées qu'ils appellent, tous les charmes qu'ils possèdent. Ainsi le mot *moisson :* « La moisson se fera au mois d'août, » expression d'un fait. Dans cette phrase au contraire : « Au temps de la moisson, quand la campagne se couvre d'épis..., » *moisson* prend tout de suite une autre valeur, un autre sens. Dans le premier cas le mot restreint l'esprit dans le cercle d'une notion bornée; dans le second il l'étend au contraire, et lui ouvre des perspectives, des horizons sans limites. De même *mai* désignant simplement le cinquième mois de l'année, ou *mai* réveillant toutes les douces idées de printemps. Combien il y a de poésie dans ce simple mot placé en tête d'un *lied* populaire allemand : *Im wunderschœnen Monat Mai!*

Le grand désavantage du français, c'est qu'une foule de mots de la langue usuelle ne sont pas susceptibles de ce double sens. (Langue noble, langue dédaigneuse.) Il y a une séparation nette et tranchée entre la langue oratoire, soutenue, et la langue vulgaire.

En allemand, c'est le contraire; le peuple a le sentiment vif de la poésie qui existe dans les objets familiers et simples, dans les choses et les sentiments de chaque jour; il l'y découvre sans cesse, de telle façon que les mots qui désignent pour lui ces objets simples, ont aussi pour lui une acception élevée, peuvent faire partie de la langue poétique. Cela donne de la fraîcheur et de la vie

à leur poésie; cela les rend capables de poésie lyrique, et maîtres en lyrisme.

Pour nous, au contraire, nos termes poétiques ne sont pas spontanés; ils sont comme de seconde main, comme des produits de la réflexion. La poésie jaillit naturellement de la réalité dans toutes les expressions allemandes; pour nous, il semble que nous l'ayons extraite des choses pour la mettre dans un terme, et que certains mots soient désignés pour être poétiques.

De là le caractère abstrait, froid, parfois didactique de notre langue poétique. Le mot noble analyse l'objet, le présente sous une forme particulière, ne le montre plus dans la réalité de sa vie complète. Ainsi le mot poétique pour *cheval* est *coursier*, qui fixe l'esprit sur l'idée particulière de course, et par conséquent rétrécit l'idée. Le plus souvent aussi, le mot poétique n'existant pas, et le mot existant n'étant pas poétique, on a recours nécessairement à la périphrase, qui, encore plus analytique et abstraite, ne produit jamais l'impression poétique immédiate du mot propre.

Du reste, c'est dans la nature et dans le génie de la langue française. Elle ne saurait guère changer; son développement s'est fait en ce sens. Aussi est-ce la langue par excellence des moralistes et de la conversation. Elle pousse l'analyse des mouvements les plus déliés du cœur jusqu'à une perfection, une délicatesse exquises; c'est son rôle. De tout cela résulte l'absence de lyrisme, le grand vers, la tirade, la sentence fréquemment employée, la maxime qui renferme une vérité morale analysée et exprimée. Le français n'a ni la poésie des mots

familiers, ni celle des locutions et des tournures familières.

Il y a du reste une chose qu'il faut noter, c'est que nous sommes portés à exagérer la poésie des mots étrangers. Cela vient de ce qu'un mot n'ayant jamais été profané, défloré, et comme banalisé pour nous par l'emploi vulgaire, nous y enfermons volontiers, et mieux que sous le mot de notre langue, tout l'ensemble des idées poétiques qu'éveille en nous l'objet qu'il exprime. Il a je ne sais quelle fraîcheur et quelle vivacité particulières, mais que nous lui donnons en partie. Chaque mot a son sens et sa saveur primitive pour nous quand il en a perdu l'intensité première chez le peuple même, et puis le souvenir de son origine et de sa composition, effacé pour ceux qui l'emploient chaque jour, est encore vivant dans notre esprit, et augmente son sens poétique.

En effet, les mots composés ont bien vite perdu dans l'usage journalier le sens de chacun des éléments qui les ont formés, pour devenir simplement signes de l'objet qu'ils représentent actuellement. L'origine poétique de la dénomination n'est plus rappelée à l'esprit par le mot prononcé. Ainsi, en prenant pour exemple les noms de lieux, Montrouge ou Valfleuri présentent-ils à notre esprit quelque idée autre que celle de deux affreux villages de banlieue ; tandis que nous sommes portés à attacher une idée poétique aux noms de *Liebethal* ou de *Schœnbrunn*, qui n'en ont plus pour leurs habitants. Voilà pourquoi nous trouvons quelquefois dans les mots étrangers une certaine façon pittoresque, vive, piquante, d'exprimer

les choses, une plénitude de sens poétique, qui échappent à ceux qui les emploient ordinairement. Voilà pourquoi les anciennes langues, pourquoi les archaïsmes ont pour nous tant de charmes, et relèvent et assaisonnent le discours. Pour les contemporains ils n'avaient pas sans doute ce goût relevé, et cela nous induit même souvent en erreur quand nous apprécions une œuvre du passé.

Il ne faut donc pas vouloir mettre trop de finesse dans les traductions; il y a un milieu à tenir, de peur qu'en voulant trop faire sentir le caractère particulier de la langue dans laquelle une œuvre est écrite, on ne change le caractère qu'a l'œuvre elle-même dans sa langue. Fouiller ainsi les langues est donc excellent au point de vue philologique, philosophique, mais peut être dangereux au point de vue littéraire. C'est un écueil à signaler.

La langue est un moule dans lequel l'esprit est jeté d'abord et que peu savent briser.

Comme une impression toute faite modifie la conception, la notion que notre esprit se fait d'un objet! Par exemple, qui vous dit que pour l'Anglais le futur, exprimé par *he will have*, se présente exactement sous le même aspect que pour le Français qui dit : *il aura*. C'est bien la même chose, mais qu'on se représente différemment à cause de la diversité du point de vue d'où l'on est habitué à la regarder.

Voyez les personnes non cultivées, et qui ne connais-

sent que leur langue; si vous leur expliquez par quel équivalent une langue étrangère rend telle ou telle locution, telle ou telle tournure, telle ou telle idée, dont leur propre langue semble présenter le type vrai, logique, voyez quel étonnement elles manifestent, et comme elles trouvent cela étrange et bizarre.

C'est qu'en effet ce n'est pas seulement un mot qui est changé pour leur esprit, c'est aussi une idée, ou au moins l'aspect d'une idée; et, sans s'en rendre compte, on le sent confusément. Ainsi le vulgaire, dans son ignorance naïve, est frappé de cette différence qu'il entrevoit. Les demi-savants ne se l'avouent pas, trouvent cela tout simple et se moquent de l'étonnement des autres; ceux qui pensent n'en sont pas moins surpris; mais ils remarquent par réflexion ce que les premiers ont remarqué par instinct, en pénètrent le sens, y trouvent la source de curieux rapprochements, des lumières nouvelles sur le génie des peuples et des littératures, un moyen d'analyser les opérations les plus secrètes de l'esprit, de rectifier ou d'étendre les notions qu'on se fait des choses, en se plaçant pour les examiner à des points de vue différents et nouveaux.

Les esprits qui n'ont jamais réfléchi sur les procédés logiques contenus dans le mécanisme des langues, n'ont regardé la grammaire que comme un recueil de règles.

Quelle étroite notion le langage leur donne des choses! Et on verrait que c'est l'état de la majorité des intelligences, même des gens cultivés, si on leur demandait ce qu'il y a au fond de ces formes qu'ils em-

ploient machinalement, et à quelles notions réelles elles répondent.

Le temps, l'être, les causes, l'origine, tous ces grands problèmes sont agités et résolus dans le système même d'une langue; mais il faut savoir les y trouver, les regarder comme quelque chose de vivant et non comme une lettre morte.

Et pour que l'instinct de ces choses soit éveillé en nous, il est bon, quoi qu'on en ait dit, de changer de point de vue, c'est-à-dire d'étudier d'autres langues qui vous font voir que la manière habituelle, traditionnelle de concevoir les choses n'est ni la seule possible, ni la seule existante, et qui vous placent dans une atmosphère différente.

Utilité de l'étude des langues. — L'esprit paresseux s'enferme volontiers dans les habitudes prises, voyant toujours d'une certaine façon sans croire qu'on puisse voir autrement.

Les mots expriment les idées d'une manière partielle, les analysent, et n'en refont pas la synthèse.

Les mots bornent les notions en les délimitant. Le langage transmis par l'éducation donne de cette façon un assez grand nombre de notions restreintes. Certains esprits ne franchissent jamais ces bornes dans lesquelles le mot tout fait les circonvient, et alors des côtés entiers de l'intelligence et de la vie leur échappent.

La forme cache toujours une partie de l'idée; il faut qu'elle en cache le moins possible. Elle cache tout ce qu'elle n'exprime pas; et il n'y a pas de forme capable

d'exprimer tout. Or les formes des langages divers cachent et montrent successivement diverses parties des choses.

La collection des notions s'est faite de diverses manières pour les différents peuples. Et c'est là ce qui constitue le génie si varié des langues. Même pour les mots qui expriment un objet semblable, on est souvent parti de points de vue tout à fait opposés.

Chaque langue enferme le système qu'une partie de l'humanité s'est construit du monde, le microcosme, le modèle des choses, conçu par l'intelligence d'un peuple.

Les langues sont donc des systèmes divers non-seulement de signes, mais encore de pensées.

Quand les peuples se rapprochent et que les idées se communiquent, les langues tendent aussi à se rapprocher, à s'uniformiser, à se confondre.

Les langues sont comme les vues, qui sont différentes; chacun voit diversement, avec des yeux diversement organisés. Les langues sont encore comme ces verres colorés des pavillons d'Allemagne, qui font apparaître la nature de diverses couleurs.

Dans le mouvement européen, l'unité se fait dans les esprits, et une langue universelle se fonde peu à peu, comme le prévoyait Leibnitz; car ce ne sont pas les différences de sons des mots qui forment la différence des langues.

DU SENS SUBJECTIF DES MOTS

Un mot prend pour chacun la forme et l'empreinte de son expérience, de ce qu'il a éprouvé, senti. Quel est celui pour qui la façon dont il a joui ou souffert n'introduit pas une nuance dans le sens des mots *bonheur*, *peine*, et ne modifie pas les idées qu'ils éveillent en lui? Même, en général, ce n'est que lorsqu'on a attaché aux mots cette signification individuelle, personnelle, ce n'est que lorsqu'ils sont devenus le symbole abrégé d'une partie de notre être et d'un moment de notre existence, qu'on en pénètre vraiment tout le sens intime, qu'on en embrasse toute la portée. Un voile semble tomber, un horizon nouveau s'ouvrir, et une lettre, morte auparavant, devient esprit.

C'est ainsi qu'on arrive, soit par expérience, soit par instinct et par pressentiment, au sens large, élevé, profond, idéal des mots, différent du sens précis et abstrait où les mots sont la simple désignation de l'existence d'un fait.

Ce sont là trois degrés distincts d'intelligence et de pénétration de la langue : 1° le sens purement abstrait, 2° le sens idéal subjectif, 3° le sens idéal objectif.

Cette façon expérimentale dont les mots arrivent à prendre un sens clair pour nous influe nécessairement sur les idées que nous y attachons; après que notre esprit a été guidé, formé, développé par eux, nous

réagissons et nous les faisons un peu à notre image. Il faut des esprits vastes, profonds, pour s'élever au-dessus de ce côté personnel et individuel de la langue, pour le dominer et atteindre au sens absolu et objectif des mots.

Le difficile, l'art du style, c'est justement de préparer et de faire entendre ce sens nouveau qu'on donne aux mots, d'en trouver l'expression juste; c'est-à-dire avec les mots, les moyens d'expression existants, de rendre quelque chose qui n'a pas encore été exprimé, de trouver une combinaison, un ton qui exprime la nuance de la pensée.

Que de différents sens les différents esprits peuvent attacher aux mots mêmes qui expriment les objets les plus précis, comme *table*, *ciel*. Les uns les prennent dans leur sens le plus restreint, le plus matériel; les autres considèrent les idées qui s'y rattachent, et dans ces idées quel choix! Ici l'analyse domine, là l'impression générale. Que de nuances! La façon dont le mot nous a été transmis, le premier aspect sous lequel nous l'avons d'abord considéré a aussi une grande influence.

Puis il se passe entre les différents peuples la même chose qu'entre les individus. Chaque langue enferme dans ses mots cette manière particulière d'un peuple de voir les objets qui s'appelle son génie ou sa nature. Il y a déjà toute une philosophie de la chose dans la manière dont on la nomme. Les étymologies jouent

un grand rôle ; suivant qu'elles sont différentes elles expriment un rapport tout autre de l'esprit à l'objet. Ainsi *intelligere, comprendre, understand, verstehen;* l'étymologie indique évidemment des différences primitives dans la manière de se représenter la même chose, suivant la source d'où on tire la notion. Ces différences s'effacent à mesure que l'esprit s'élève dans une conception plus générale, plus abstraite, mais laissent toujours des traces, des nuances dans l'*Auffassung*, dans la manière de concevoir.

TRANSFORMATIONS DU LANGAGE

Il faut que la langue se modifie et se renouvelle sans cesse, parce qu'autrement elle devient un recueil de formules banales et vieillies d'où la pensée est exclue.

Lorsque Condillac parlait de *sa langue bien faite,* il rêvait une chimère et une impossibilité. Il méconnaissait l'essence même du mot, qui est sa faculté d'expansion, d'extension, de développement, de modification. Il méconnaissait la loi, la condition nécessaire de toutes les choses humaines, loi qui fait leur grandeur et leur faiblesse, qui est d'être toujours perfectibles et jamais parfaites. Il prétendait arrêter ce travail incessant de l'esprit sur le langage, qui ne le laisse jamais dans un même état, mais en assouplit, pour ainsi dire, et en façonne sans cesse toutes les parties à son image. Le langage n'est pas une forme roide,

arrêtée, mais fluide, variable, un moule élastique se dilatant et se rétrécissant, changeant de forme sans cesse. Condillac voulait à un moment donné, s'il eût été possible, arrêter le mouvement de la circulation de l'esprit dans le langage, et le renouvellement du langage par l'esprit; en faire un mécanisme inanimé, incapable de se prêter à des développements ultérieurs, au lieu d'un organisme vivant et sans cesse en mouvement : vérité qu'a proclamée Humboldt.

Sa langue bien faite, si elle n'était pas une chimère, ne serait que cela. Ce n'est qu'à la condition d'être sensible aux nuances, aux modes changeants, croissants ou décroissants de l'esprit, que la langue peut l'exprimer, le refléter. Chaque emploi d'un mot en étend ou en resserre les bornes, en agrandit ou en rétrécit le sens. Le sens se modifie ou s'efface par des transitions successives, insensibles, que l'usage sans cesse renouvelé du mot amène. Et la condition du mot c'est de se prêter à ce changement; dès que ses bornes seraient fixes et ne pourraient plus se reculer, il ne répondrait plus à son but, ou plutôt il ne serait plus.

Une langue rigoureuse, mathématique, ne laisserait plus aucune latitude à l'esprit, et bannirait la poésie du langage, en ôtant la liberté de donner au mot, à côté de son sens précis, un sens étendu ou figuré.

La langue est dans un *perpétuel devenir*[1] (*ist ein ewig Werdendes*). La langue n'est pas une forme, une matière morte, mais un organisme vivant, qui se développe et se métamorphose sans cesse, parce que l'esprit humain, qui est toujours actif et en mouvement, lui imprime constamment sa forme.

La langue n'est jamais finie, jamais formée, jamais arrêtée; elle n'arrive jamais à un état stable et assis, comme la vie de l'homme, comme toute vie.

La loi de la vie, c'est de se transformer sans cesse; mais toute transformation est loin d'être un progrès, comme l'entend Hégel. La langue, comme tout ce qui est du monde, est dans un mouvement et un flux perpétuel, et n'a nulle part de point d'arrêt, ni de repos.

La langue de chaque homme n'est-elle pas aussi dans cette mobilité et ce *devenir* perpétuel? Qui est-ce qui est jamais arrivé à son expression définitive, complète? On change, soit pour monter, soit pour descendre; on ne demeure jamais au même point. Les *manières* des artistes ne sont que l'effet de cette loi. (Les trois styles de Beethoven, les trois manières de Raphaël.) Leur langue est en *devenir*.

Ainsi nous marchons toujours sans arriver; nous n'at-

[1] Bien que ce mot *devenir*, pris en ce sens, soit emprunté à la philosophie allemande, il a ici une tout autre portée que dans le système de Hégel. Pour les hégéliens, tout, Dieu même, est dans un perpétuel *devenir*. Ici il ne s'agit que d'opposer le caractère mobile des choses finies à l'absolu, à la vérité immuable et éternelle. G.-A. H.

teignons un point que pour le dépasser : *Ueber diesen Standpunkt hinaus.*

Où et quand sera donc le repos? Cette recherche haletante, cette poursuite toujours recommencée du mieux, du parfait, ce changement n'est pas notre état dernier. Quand arriverons-nous à la langue complète, immobile, achevée, qui répondra à toutes les idées, à tous les besoins de notre esprit, qui reflètera fidèlement et notre âme et les choses, qui nous donnera l'union de l'objet et du sujet, de l'entendement et de la vérité dans le langage comme dans les idées? Quand serons-nous en possession d'un moyen de communication et d'expression parfait, qui ne variera plus?

Et cependant ce mobile et imparfait langage actuel exprime, contient, reflète les choses, les êtres immuables et parfaits; il les porte en lui, et on peut dire de lui comme du temps :

Cette image mobile
De l'immobile éternité.

Il faut donc toujours se servir du langage pour exprimer le plus possible les choses durables et éternelles; enfermer dans ces formes variables et en mouvement perpétuel les idées des choses qui ne passent point et ne changent point; du sein même de l'instabilité et de la multiplicité des phénomènes, des formes, dégager et faire apparaître l'éternelle unité à laquelle l'âme aspire.

Le langage est une matière; il faut avec son aide faire éclater l'esprit, nous rendre par lui aussi présente que possible l'image de ce que nous aimons, de ce que nous

désirons, de ce que nous sommes faits pour atteindre un jour.

Dans les siècles de maturité et de déclin, l'esprit, habitué à des retours continuels sur lui-même, à des procédés d'examen et d'analyse, a peine à trouver des expressions qui rendent naïvement et simplement ce qu'il sent ou ce qu'il voit ; il ne peint plus. S'il veut fixer la fugitive impression d'un sentiment qui pénètre l'âme, malgré lui et avec dépit il s'apercevra qu'au lieu d'obtenir une vivante peinture, il est arrivé à une analyse plus ou moins ingénieuse. Au lieu d'un sentiment coulé tout d'un jet, tout ardent et tout frémissant dans le moule de la parole, on n'a qu'une mosaïque de petites pièces curieusement et artistement assorties; mais qui a fait disparaître l'émotion et la fraîcheur, qui a disséqué la pensée au lieu de la faire vivre.

Les langues jeunes sont plus souples. Comparez à cette sèche analyse la fraîcheur des tableaux de la nature et des sentiments simples de l'homme dans les *Volkslieder* ou les poëmes primitifs!

Dans les langues plus mûres il est difficile de saisir vivement et de communiquer un état de l'âme tel qu'on l'a éprouvé. Plus l'esprit dépité se tourmente pour tâcher d'en reproduire l'ensemble, plus il le morcelle et le défigure, plus il laisse échapper sa chaleur, son parfum, sa subtile essence; plus il l'explique et moins il le peint.

Ce n'est pas toujours mauvais goût, subtilité de décadence; c'est impuissance, dont on a conscience et qui

fait souffrir. Ainsi un cher souvenir, une fugitive émotion de l'âme, il faut renoncer à les arrêter et à les fixer quelque part, à les enfermer dans un vers, dans un mot, comme dans un vase fidèle; il faut les perdre à jamais, ou n'en conserver qu'une image décolorée, un squelette vulgaire et immobile.

DE LA VIE, ET DE SES VARIATIONS SUCCESSIVES

COMPARÉES DANS L'UNIVERS ET DANS LE LANGAGE

Alles ist im Werden. Tout *devient* dans l'univers fini, dans le monde des corps, comme dans celui des esprits. Tout est dans un mouvement perpétuel, tout change, tout passe; rien n'est jamais stable et définitif. Tout marche, et rien n'arrive; tout s'acquiert et s'établit, et rien n'est jamais établi ni acquis; tout se forme, et rien n'est achevé; tout désire ou regrette, et rien ne possède.

On ne reçoit que pour rendre, on ne gagne que pour perdre; ce que nous appelons possession n'est qu'une chimère et qu'un mot, puisque entre nos mains rien ne séjourne et tout s'écoule. Ce que nous saisissons nous échappe par cela même, et l'instant qui nous le donne nous l'enlève nécessairement à la fois. Le moment présent n'est qu'une fiction. Tout a été ou sera, mais n'est pas; car ce que nous appelons présent, quelque imperceptible que nous le fassions, peut toujours se séparer en deux parts, appartenant l'une au passé, l'autre à l'avenir; et toute parcelle du temps comme de l'espace est

sans fin divisible. Ainsi nous avons beau poursuivre partout, autour de nous comme en nous, d'une poursuite pressante infinie, désespérée, l'être des choses; partout leur être s'évanouit et nous échappe, et leur *devenir* nous dépasse et nous emporte.

C'est la loi des existences finies. Les découvertes et les progrès de la science nous montrent partout cette loi dans le monde visible comme dans le monde moral; nous révèlent comme procédé de la vie, partout où elle pénètre, une chaîne non interrompue d'actions et de réactions, d'échanges, d'accroissements, de décadences, de pertes et de renouvellements qui établissent une circulation perpétuelle et rapide entre tous les éléments.

Ainsi se croisent dans l'espace les rayons de lumière et de chaleur que s'envoient et se rendent réciproquement les corps; ainsi les gouttes de pluie qui tombent du ciel se réunissent en ruisseaux qui vont former les fleuves; ces fleuves vont alimenter les océans, et en même temps les vapeurs invisibles qui sans cesse s'élèvent des océans, de la surface des fleuves et de chaque goutte d'eau qui les forme, retournent dans l'air amonceler les nuages d'où la pluie descend.

C'est un cercle en mouvement, une roue dont un côté monte pendant que l'autre descend, et parce qu'il descend. Ainsi se fait la nourriture de tous les êtres créés; les plantes se nourrissent d'éléments minéraux, les animaux se nourrissent de plantes; les plantes renaissent à leur tour des éléments qu'elles avaient cédés aux animaux, et qu'elles retrouvent dans les débris qu'ils leur rendent. Chacun de ces principes nour-

riciers ne fait que passer dans la vie des êtres et ne s'y arrête pas. Le corps humain se transforme sans cesse, et ses moindres molécules se renouvellent si bien, qu'au bout de sept ans la matière de l'homme est toute neuve.

Le mouvement s'opère donc et se continue là même où il ne tombe pas sous nos sens et où nous n'apercevons que le calme. Et heureusement que nous avons sous les yeux une apparence de repos, sans quoi nous serions saisis de vertige au milieu de ce tourbillon.

La force s'épuise et se renouvelle, c'est-à-dire se transmet et passe, et personne ne saurait dire où et quand le mouvement prend naissance. Les objets créés sont créés en *vie*, c'est-à-dire en mouvement, action, passage; et qui comprend le sens des mots comprend que cette mobilité est inhérente à la nature même des choses créées, et qu'en disant chose créée, on dit chose qui passe et qui devient. Le retour des jours et des saisons, qui ne disparaissent que pour être ramenés, est pour nous une image sensible et palpable de ce qui se passe à tous les moments de la durée et dans tous les points de l'étendue; dans l'immensité des espaces où notre esprit confondu se perd, comme dans le sein des organismes imperceptibles dont la petitesse échappe à nos sens; dans l'action violente et irrésistible de ces forces qui bouleversent le monde et en ébranlent les fondements, comme dans l'action lente et mystérieuse de ces forces qui modifient sans bruit toutes choses sous le calme et le repos apparent de leur surface.

Ces lois de l'univers physique nous les retrouvons dans

le monde moral. L'économie politique ne vient-elle pas de reconnaître et de proclamer comme une loi de la vie la circulation incessante du capital, de la richesse? Là, plus que partout ailleurs, l'opinion régnait que la richesse devait s'immobiliser; que garder, posséder et être riche étaient équivalents; mais on a fait voir que la prospérité de la société comme de l'individu gagne au changement et au passage rapide de main en main de tous les éléments de la richesse. On ne gagne que pour rendre, pour faire passer; on ne fait passer que pour que la richesse vous revienne; c'est ce mouvement qui fait la vie, et la vie se ralentit dès que la circulation tend à s'arrêter et que l'immobilité remplace l'échange. Ainsi, même en fait de richesse, tout s'acquiert, et rien n'est acquis; il en est de la fortune comme de toutes les richesses morales de l'homme, celle qui ne grandit pas décroît. Rien ne peut demeurer en un point invariable.

De même dans l'histoire. Est-ce que rien y finit? Est-ce que le mouvement des sociétés s'y arrête jamais? Est-ce que jamais elles arrivent à un état définitif? Elles se font sans cesse et ne sont jamais faites, meurent déjà tandis qu'elles se développent encore, et cèdent la place à d'autres qui feront comme elles. Les influences mutuelles des races et des civilisations agissent et réagissent sans cesse sans que leur action ait jamais un terme, et il s'établit entre elles une relation et un échange d'idées qui n'a pas de fin. La civilisation marche sur le globe, quittant les peuples qu'elle a éclairés, et leur revenant d'un autre côté; comme le soleil qui dans sa révolution éclaire encore de ses derniers rayons le côté de l'hori-

zon qu'il vient de quitter, quand les nouveaux rayons effleurent déjà celui où il revient.

Enfin cette grande loi du mouvement et de la vie, Humboldt l'a proclamée pour les langues. Il n'y a jamais de moment où un idiome soit fixé, et c'est folie que de prétendre en arrêter la marche à un moment quelconque de son cours, comme de barrer le chemin à un fleuve dont l'eau s'écoule et se reproduit toujours.

Il se fait dans les langues un travail perpétuel qui renouvelle successivement leurs éléments, qui les fait grandir d'un côté pour décroître de l'autre simultanément; jusqu'à ce que leurs éléments se dissolvent et que leurs débris servent à former un organisme nouveau, comme le leur s'est formé des débris d'organismes antérieurs. Il s'établit entre les différentes langues des courants mutuels d'influences qui les mélangent et les transforment; et, si cela est vrai de la langue en général, cela l'est aussi du sens de chaque mot qui va changeant sans cesse, mais par des changements insensibles, comme le corps; de façon que l'œil de l'esprit ne l'aperçoive pas de moment en moment, mais seulement en considérant deux états séparés par un assez long intervalle.

Cette circulation a lieu non-seulement pour le développement des langues et leur action les unes sur les autres, mais encore, fait bien plus important et plus philosophique, par l'action mutuelle du langage sur l'esprit et de l'esprit sur le langage. C'est une circulation qui n'a jamais d'interruption ni de temps d'arrêt. La langue rend immédiatement à l'esprit ce qu'elle en a reçu, et l'esprit le lui renvoie encore; il n'y a pas de

moment où l'action soit achevée, où la langue reflète assez l'esprit pour que l'esprit soit satisfait et s'arrête; où la langue ait assez éveillé et fixé toutes les puissances de l'esprit, pour qu'elle n'ait plus rien à en tirer, où ils puissent s'épuiser réciproquement.

L'action est, dès le principe et simultanément, double, réciproque. L'âme et le langage sont créés en action et en rapport ; ils ne sont pas créés d'abord en repos pour commencer plus tard à agir l'un sur l'autre; car ce repos ne pourrait être que le néant ou l'infini : le néant, car si l'action n'avait pas existé dès l'abord elle n'aurait jamais pu commencer; l'infini, car si dès le commencement la langue eût été parfaitement immuable, adéquate à son objet, elle eût été la pensée divine, la parole de Dieu à lui-même.

Ainsi nous vivons au milieu d'un flux perpétuel, et pourtant le repos, de quelque nom qu'on le désigne, bonheur, infini, beauté, amour, vérité, le repos de l'esprit et le repos du cœur, le repos fait comme le fond de nous-mêmes et le principe de notre être ; et chaque fois que fatigués du mouvement de la vie nous regardons en nous, nous en trouvons l'idée et le désir. Ici-bas nous n'avons que des images passagères et trompeuses, des images mobiles de l'immobilité, qui fuient et nous laissent plus pleins de désirs qu'auparavant. Le repos apparent de la nature dans la nuit, le repos apparent du cœur dans l'amour, nous le sentons s'échapper pendant que nous cherchons à le goûter, et sa fuite fait sortir du fond de nous la voix du désir plus pressante encore.

O Dieu ! où est la vie qui ne naît pas pour mourir, qui

ne trouve pas pour perdre, qui n'a pas besoin de mourir pour renaître, et de perdre pour retrouver? Où est la vie tout entière à la fois, la vie à jamais, la vie qui est toujours tout ce qu'elle a été et tout ce qu'elle sera, la vie sans regrets ni désirs? Malgré le sentiment que j'ai de la fragilité et de l'insuffisance de toutes les choses qui m'entourent, j'y cherche le repos, poussé que je suis par l'inquiétude de mon désir. On aime, on vit, s'imaginant aimer et vivre pour toujours; on travaille à se faire un établissement, comme s'il devait être assis et achevé quelque jour, et on entreprend quelque dessein à grande portée sur le monde ou sur les sciences, comme si on allait y établir un ordre définitif et leur donner une forme qui ne périsse pas. Mais notre action n'a pas d'effet qui dure, et notre œuvre ne subsiste pas : le monde marche et l'emporte. Notre action ne laisse pas plus de trace que le sillon qui se creuse dans l'onde entre deux vagues; ou tout au plus que le sillon tracé sur le dos de la plaine pour la moisson prochaine, et qui, les épis rentrés, sera comblé par la charrue qui creuse de nouveaux et aussi fugitifs sillons pour les moissons à venir. Qu'avons-nous jamais édifié qui ne s'écroule, ou qu'avons-nous réuni qui ne se disperse?

Quoi donc! l'âme, qui ne peut vivre sans s'attacher, l'âme, qui souffre ainsi du changement, y serait-elle condamnée? ne serait-elle, elle aussi, qu'un des éléments de ces cercles infinis qui composent la vie du monde, destinée à les reparcourir sans cesse sans en sortir jamais? Non! Les esclaves qui tournent la meule n'ont ni conscience ni désir d'une plus haute destinée; mais

nous, notre raison se révolte et notre cœur souffre d'une marche sans but et d'un mouvement sans repos. L'âme humaine seule, au-dessus et en dehors du mouvement qui l'entoure et l'emporte, conçoit l'immuable ; et parce qu'elle le conçoit, elle l'aime ; et parce qu'elle l'aime, elle est en droit de l'attendre. Parce qu'elle sent que le désir de l'éternel et de l'immuable forme invinciblement le fond de sa nature, elle est en droit de conclure et d'espérer qu'elle est faite pour lui ; de même que la raison, parce qu'elle sent que concevoir les choses d'après certaines lois qu'elle appelle axiomes est invinciblement le fond de sa nature, a le droit de conclure que ces lois sont l'expression de la vérité et la règle de la certitude.

CONCLUSION [1]

La langue est *esprit;* la matière ne nous est donnée que pour la mettre au service de l'esprit ; il faut la respecter et en faire un noble usage, et ne pas détourner à des desseins profanes le don qui nous a été fait pour nous élever et nous sanctifier.

La matière est un vase qu'il faut conserver pur, et où l'esprit doit pouvoir trouver à se désaltérer de cet immortel breuvage dont il a soif.

[1] Nous avons laissé à ce morceau le titre de *Conclusion* qu'il porte dans les notes manuscrites d'Alfred Tonnellé. Mais il ne faut pas oublier que, dans sa pensée, il n'avait pas reçu sa forme définitive ; c'était un simple canevas, une indication des idées à développer dans le dernier chapitre de son travail sur le langage.

Nos corps sont le temple du Saint-Esprit. — Il en est ainsi de la langue. Il faut donc l'honorer comme un instrument sacré; comme le seul moyen que nous ayons d'exprimer, de fixer, de communiquer, de propager ce que nous savons du vrai, du beau, du bien.

Il ne faut pas déshonorer la langue en la faisant servir à des buts mauvais de mensonge et de tromperie, d'éblouissement et de perversité; il ne faut pas déposer des germes de corruption dans ce sol qui doit porter la nourriture saine, fortifiante, fécondante de l'humanité, sa moisson de sagesse et de salut.

Il ne faut pas idolâtrer la langue, ni l'emplir de frivolités. (Les paroles inutiles punies, selon l'Évangile.) Il ne faut se servir de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu.

Voilà l'enseignement qu'on doit tirer de la philosophie du langage, c'est qu'il doit refléter la vérité et la beauté; il doit refléter ces nobles idées qui nous possèdent, qui nous tourmentent jusqu'à ce que nous les ayons réalisées, que nous leur ayons donné une existence en dehors de nous, jusqu'à ce qu'elles aient pris une forme où nous puissions les contempler. C'est la fable de Galatée.

Par le langage il faut élever nos désirs et ceux des autres, nous élever à Dieu et attirer les autres à lui par le culte du vrai, du beau, du bien; pour que son nom soit glorifié (le beau), que son règne arrive (l'esprit, le vrai), que sa volonté soit faite (le bien); pour formuler, fixer en nous-mêmes toutes les hautes idées qui sont au fond de notre nature; pour nous mériter par la vivacité et la constance avec laquelle nos désirs auront cherché à

les entrevoir dans le miroir du langage, d'en jouir un jour dans une pleine et claire possession.

Alors la pensée et les sentiments seront délivrés de cet assujettissement douloureux à une matière rebelle, pesante, insuffisante, qui tantôt manque et tantôt accable; alors les bégaiements des langages humains feront place à l'intelligence; les paroles auront passé, et le sens seul restera; l'âme de tous sera un livre ouvert. Alors cesseront ces luttes pleines d'efforts impuissants pour forcer ces vases infidèles à s'emplir d'un peu de cet immortel breuvage dont notre âme a soif, à exprimer un peu de cette beauté dont nous sommes épris. Alors cesseront les regrets de ne pas trouver de forme pour cette pensée qui s'élance bien au delà des bornes étroites du mot,

Et udam
Spernit humum fugiente penna.

Nous ne maudirons plus les paroles, qui restreignent la grandeur de nos idées et de nos sentiments; nous ne sentirons plus cette peine, ce vide que laisse encore l'expression la plus parfaite de la vérité et de la beauté, sous une forme qui en fait trop voir pour que nous ne nous y attachions pas de toutes nos forces, et trop peu pour que nous en soyons rassasiés.

II

DE L'ART

DE L'IMITATION ET DE L'IDÉAL. RAPPORTS DE L'ART AVEC LE LANGAGE.

Jetés au milieu de ce monde sensible, de sons, de formes, de couleurs, nous avons su le transformer en signes pour nous représenter les idées de beauté que nous concevons et auxquelles nous aspirons; pour les fixer, les développer, les agrandir, et nous en servir comme d'échelons pour monter plus haut.

Chercher l'esprit dans la lettre, et l'idée dans le signe, c'est toute la théorie de l'art.

Les arts peuvent être matérialisés ou spiritualisés, suivant qu'ils penchent plus à considérer l'élément sensible pour lui-même, ou seulement comme signe, comme *vase* contenant quelque chose de plus que lui-même.

Les arts sont des langues; leurs éléments (les sons,

les formes, les couleurs) sont des signes d'idées. Tout est là. Il ne faut pas oublier que tout dans l'art est *signe*, et jamais *objet vu*.

Cette vérité est plus difficile à saisir dans la peinture et la sculpture, et c'est une grande source d'erreurs. On comprend mieux tout de suite, dans la musique, que les sons, qui d'avance ne sont rien en eux-mêmes, sont purement signes, langue. Mais la belle nature aussi, les belles formes humaines, ne sont pas là comme nature et comme formes; mais simplement comme signes de pensées nées dans le cerveau de l'artiste, et qu'il exprime de cette façon. Là où le signe tombe sous nos sens, est déjà une réalité, cela n'est pas tout d'abord évident; mais cela n'en est pas moins vrai.

La preuve, c'est qu'un beau visage ou un beau site fidèlement reproduits, sans rien de plus, rien d'ajouté, rien de tiré du propre fonds de l'artiste, ne sont plus beaux en peinture. Le beau de ces choses et le beau de l'art n'est plus le même. En peinture elles doivent cesser d'être ce qu'elles étaient d'abord pour devenir uniquement des termes d'une langue et des signes d'idées.

L'artiste affecté vivement, touché d'un sentiment vif devant un paysage, tout pénétré d'une conception de beauté devant la forme humaine, au lieu d'exprimer l'idée éveillée en lui dans la langue usuelle, cherche dans la nature ou la forme qui l'a ému un moyen de fixer, de communiquer l'émotion qu'il a ressentie; il s'efforce d'y incarner la pensée qu'elles ont excitée en lui, de façon à ce qu'elles deviennent dorénavant symboles d'un moment de son esprit. Il fait dire ce qu'il a senti aux ob-

jets en présence desquels il l'a senti; et s'il n'en donne que l'apparence extérieure et comme la photographie, ils n'agissent plus sur nous qu'à la façon d'objets naturels extrêmement affaiblis.

L'artiste pense en musique, pense en peinture; c'est-à-dire pense en sons ou en formes comme on pense en paroles; sa pensée s'incarne naturellement dans cette forme de sons musicaux ou de lignes sans passer par l'intermédiaire du mot.

Il faut que la pensée de l'artiste lui vienne dans la langue de son art, dans la langue où il écrit, et non pas qu'il la traduise de la langue usuelle dans une autre; de même que pour bien parler une langue étrangère il faut que la pensée aille naturellement et de prime abord se mettre dans ce moule.

L'artiste véritable ne voit pas la réalité telle qu'*elle est*, mais telle qu'*il est*. Il y met de soi, et, en la regardant, il la transfigure.

Chez les génies puissants la pensée emporte la forme, la trouve, la produit spontanément. C'est une image de la création.

La création est cela élevé à l'infini. La pensée créatrice est d'une puissance telle qu'elle fait naître de rien la forme et la matière sous lesquelles elle doit paraître, qui sont son expression, son symbole, son vêtement. La force de la pensée engendre la forme. C'est Minerve qui naît tout armée. — Dans les créations humaines il y a lutte perpétuelle de l'idée et du signe. Plus l'idée se soumet le signe et le crée spontanément, plus l'œuvre est puissante. C'est la marque du génie.

Ce n'est pas la nature que le peintre imite, copie, reproduit, mais sa propre idée. Il modifie, sacrifie même les éléments de la nature au profit de sa pensée; ou plutôt il ne modifie pas, il reproduit la nature telle qu'il la voit, et il la voit autrement qu'elle n'est, telle que la fait la pensée qu'il y attache et le sentiment avec lequel il la regarde. Il n'idéalise pas en copiant, en travaillant; il idéalise en regardant, et il voit idéalisé. Tel est du moins le premier jet, le moment de la conception; ensuite la réflexion intervient.

L'idée précède le signe, et, comme dans le langage, lui est antérieure dans l'ordre logique. L'idée est formulée et bornée en même temps par le signe et reçoit de lui son existence objective. Il y a sans doute une réaction du signe sur l'idée; mais l'un et l'autre naissent simultanément, et coexistent nécessairement. C'est le mystère de l'union de l'âme et du corps.

Le signe est à la fois un obstacle et un instrument, comme le langage. Le parallèle est complet; on peut montrer que toutes les théories et tous les résultats de la philosophie du langage sont applicables à l'art et féconds dans son domaine. On peut présenter à propos de l'art toutes les mêmes questions que soulève l'étude du langage, et montrer la conformité des solutions.

Ainsi il faut une éducation pour l'art comme pour le langage; la tradition est un secours, et l'enseignement est d'abord nécessaire.— Le beau nous est d'abord donné

par autorité, comme le vrai, sans que nous le comprenions.

Il y a en cela trois degrés : d'abord on nous dit que telle chose est vraie ou belle, et nous le croyons sans voir et sans comprendre; puis nous voyons beau ce qu'on nous a dit être beau ; enfin nous jugeons par nous-mêmes de la vérité et de la beauté.

On apprend à comprendre les arts, à lire leur langue, exactement de la même manière qu'on apprend à parler. Là où les signes sont des symboles d'idées encore beaucoup moins déterminés que la parole, il est bien plus impossible qu'on vous en enseigne le sens *ex professo*, et qu'on en transmette immédiatement l'intelligence par une définition. Les explications, les indications peuvent mettre sur la voie et exciter l'esprit, mais restent toujours impuissantes et obscures, jusqu'à ce qu'une sorte de révélation intérieure vienne les illuminer. C'est du commerce assidu et patient de l'esprit et de l'objet que naît l'intelligence; il faut que l'esprit contemple et se laisse pénétrer. La pratique, l'expérience, les comparaisons, voilà ce qui amène à découvrir le sens d'abord caché ou vaguement entrevu. Voilà pourquoi aussi il faut de bonne heure mettre devant les yeux et devant les sens de belles œuvres, même lorsque sous la forme l'œil de l'esprit ne découvre rien, parce que leur action s'exerce lentement sur celui qui les regarde, et éveille le sens du beau endormi dans l'âme. L'esprit, suivant qu'il est plus ou moins stimulé par le besoin qu'il a du beau, saisit plus ou moins vivement les signes, de même que la nécessité pousse l'enfant à se faire sa langue.

Quand je dis nécessité, j'entends nécessité pour l'individu, et non pour l'humanité considérée en général. On ne peut soutenir que la nécessité ait donné naissance au langage et aux arts.

C'est le besoin qu'éprouve l'homme de rendre sa pensée et de réaliser la beauté qui a trouvé immédiatement un moyen d'expression développé et perfectionné plus tard par la réflexion.

L'invention réfléchie de l'art et du langage n'est pas plus soutenable.

L'origine des arts attribuée à l'imitation est également une fable.

On sait l'histoire de Plutarque, le jeune homme dessinant la silhouette de sa maîtresse. — Il faut se défier de ces contes ingénieux inventés après coup. On retrouve là le génie des Grecs et leur manque de critique; leur génie purement humain, rapportant tout à l'action humaine; leur manque de critique, leurs idées enfantines et poétiques sur la langue, la philologie, l'origine des sciences et des arts.

Il faut donc que l'idée *transluceat* à travers le signe, *sit symbolum translucens*. Ce n'est pas moins vrai de l'art que du langage.

L'œuvre d'art doit être comme une lampe d'albâtre dont la matière est pure et belle; l'idée de la beauté brûle au dedans comme une flamme et en éclaire la forme. Il faut que cette forme soit bien travaillée, qu'il n'y ait pas une saillie, un point qui reste dans l'ombre

et fasse obstacle au passage de la lumière; il faut que la matière soit transparente et le rayon vif, que de toutes parts elle laisse passer et se répandre à travers sa substance la flamme divine qui brûle au dedans.

Qu'on jette grossièrement la réalité sur la toile, et aucune lumière n'en sortira, aucune idée; tout reste opaque.

De même, en musique, si on recherche les effets de sonorité, l'harmonie pour le simple plaisir de l'oreille et pour la façon sensible dont l'affecte la succession des accords, on n'obtient ainsi qu'une matière morte et obscure.

Parfois, même dans les belles œuvres, on rencontre de semblables passages; on est arrêté; ce sont des points obscurs où la lumière ne passe pas.

Quandoque bonus dormitat Homerus.

Si, par contre, on veut tâcher de supprimer la lampe, d'anéantir le signe, la flamme de l'esprit, exposée aux souffles du dehors, n'ayant plus rien pour la soutenir, vacille, se disperse, et s'éteint.

Il faut donc dans tous les arts des signes représentatifs, communicateurs et excitateurs d'idées.

Par exemple, fixer sur la toile le sens qu'un paysage vous présente, c'est exprimer sa pensée avec le paysage pour signe.

Voilà pourquoi les artistes, d'ordinaire, manient mal et gauchement la langue usuelle, le discours de tous, habitués qu'ils sont à exprimer toutes leurs pensées dans une langue particulière et familière à leur génie. C'est

leur langue maternelle. Ils ont l'air emprunté, manquent d'aisance, de naturel et de simplicité quand ils veulent en parler une autre.

Par exemple, Beethoven tombe dans l'emphase, a un certain accent déclamatoire, quand il veut dire en prose ce qu'il exprime si admirablement en musique. (Voyez, dans sa biographie par Schindler, son testament, ses idées philosophiques, et ce qu'il dit de sa surdité.) Quand il veut exprimer les tristesses divines, les angoisses, les souffrances, les aspirations qui ont trouvé une forme si grande et si saisissante dans ses symphonies ou ses sonates, qui ont coulé de son cœur pour emplir le moule musical où il les a jetées, il devient commun. Cette surdité, ces malheurs, ce désespoir d'amour dont il a consacré la plainte sublime dans sa musique, que deviennent-ils dans le langage ordinaire? C'est comme un Allemand qui causerait en français ou en italien et qui se tromperait de ton.

Les joies et les peines, les sentiments et les idées du musicien, il les éprouve en musique; il souffre et il jouit, il rit et il pleure, il rêve, il désire, il aime, il pense, il se souvient en musique. Chaque fois qu'il cherche à donner une forme à une idée, c'est une forme musicale qu'elle revêt naturellement ; il en est de lui comme d'Ovide :

Quidquid tentabam scribere, versus erat.

Beethoven à la campagne sent la campagne en musique, et de là la symphonie pastorale; ses impressions champêtres se traduisent en mélodies et en harmonies,

au lieu de se traduire en prose ou en vers. Les paroles que nos sensations éveillent en nous sont pour lui des phrases musicales et des motifs; il se chante un paysage qu'il a vu comme un écrivain le décrit pour se le représenter.

Toutes ces langues de l'art ne font pas double emploi avec la parole, ni les unes avec les autres; elles ne sont pas toutes destinées à fournir des signes aux mêmes idées et aux mêmes sentiments. Elles manifestent une sphère différente de notre monde intérieur, de notre âme. Il y en a qui ont un cercle plus borné, plus étroit que les autres. Ainsi, si le musicien peut sentir et exprimer tout en musique, le sculpteur ne fait pas absolument de même, parce que la statuaire a un champ différent et plus restreint. La musique excelle surtout à peindre les mouvements de l'âme. Toute sa vie intérieure, le musicien peut la *vivre en musique;* mais le sculpteur ne peut pas de même la *vivre en sculpture.* La sculpture n'a pas de langage pour toutes ses joies et toutes ses pensées. Ce sont surtout certaines idées de grandeur, de beauté, de majesté, d'harmonie, de calme ou de mouvement, qui se présentent en lui sous la forme plastique. L'architecture a prêté une langue au sentiment religieux (moyen âge), à la fantaisie (renaissance). La peinture et la musique ont un domaine plus vaste. Elles peuvent exprimer la rêverie, la tristesse, l'*humour*, la mélancolie (Ruysdaël); la

critique même dans les arts et le sentiment historique (Poussin, — Mendelssohn); le raisonnement, la langue serrée, l'enchaînement scolastique (Bach).

Il y a des terrains communs entre les différents arts. On peut prouver leur analogie, quoiqu'en tenant compte des nuances indiquées par les moyens qu'ils emploient quand ils rendent dans des langues différentes les mêmes sentiments et les mêmes idées. Alors il est permis et même utile de les comparer; mais il ne faut pas s'attacher à ces analogies extérieures dont on a tant abusé de nos jours. Cependant *l'art comparé* est justifiable parce qu'il repose sur un fondement réel, et on l'aperçoit clairement quand on considère les arts comme des langues pouvant exprimer les mêmes idées, et non comme des moyens d'imitation reproduisant des objets complétement différents.

C'est ainsi que cette théorie de l'art considéré comme langage jette de grandes lumières sur la philosophie de l'art, sur l'esthétique. L'esthétique est par certains côtés une science du langage, du langage du beau; et l'esthétique aura à profiter et à gagner de tous les progrès de la philosophie des langues.

Là où la langue fait défaut, les arts, *langue quelquefois plus universelle*, peuvent aider à populariser une idée étrangère. Les mélodies de Schubert et les dessins de Richter ont fait beaucoup pour l'intelligence du génie allemand. Cependant on peut dire aussi des arts, en un certain sens et à un degré différent, la même chose que du langage, qu'ils varient de peuple à peuple.

Bien que la langue des arts soit moins précise et plus générale que la parole, que chacun de ses signes réponde moins à une idée arrêtée, définie, et toujours la même, néanmoins il y a aussi dans la langue des arts certains rapports naturels, fixes, fondamentaux, entre certains signes et certaines idées qu'ils expriment et réveillent toujours. Ainsi nous associons plus particulièrement des idées de tristesse ou de joie à certains rhythmes, à certains mouvements, à certains tons. Nous attachons des idées déterminées à certaines formes, à certaines couleurs, à certains gestes, qui nous retracent la légèreté ou la force, la noblesse ou la vulgarité, la langueur ou l'énergie.

Le but de toute traduction est de rendre non pas les mots, mais le sens; non la lettre, mais l'esprit qu'elle renferme et qui l'anime; c'est d'éveiller dans l'esprit placé devant l'œuvre les mêmes idées et la même impression à l'aide des ressources d'un langage différent. Étant donnés deux ordres de signes, d'instruments divers, faire, soit en se tenant près de l'original, soit en s'en écartant, que l'on produise un effet identique, que l'on mette l'âme dans un état semblable. Il y a donc là un travail indépendant, personnel et réfléchi. Ce n'est pas un calque servile, c'est une libre transformation; un seul but, deux moyens différents. Il faut

que la pensée soit comprise, conçue, réfléchie, puis comme créée de nouveau.

De même pour la traduction d'un art dans un autre; il ne s'agit pas de s'attacher aux procédés et de les suivre pas à pas, mais bien au contraire de les modifier, de les perdre de vue, pour ne tenir compte que de ce qu'ils font sentir ou saisir à l'esprit. Ainsi la traduction d'une œuvre de peinture par la gravure; ainsi la traduction d'une œuvre poétique par la musique. — Absurdité du système de Wagner, qui prétend rendre le sens de chaque mot par un son et traduire un discours mot pour mot par des notes. Il s'agit seulement d'éveiller le fait général, et vous le manquez en vous perdant dans les détails. A force de vouloir être fidèle, vous êtes complétement inexact et inintelligible. Faites-moi éprouver par votre musique ce que me font éprouver les paroles, mais pour cela oubliez-les, et pénétrez-vous de ce qu'elles disent pour me le redire. Vos moyens sont tout à fait différents. Ce ne sont pas des signes, ce n'est pas une langue que je vous prie de m'exprimer, tâche impossible; mais bien son *Inhalt*, ce qu'elle renferme. Chaque langue, chaque art a ses limites fixes qu'il ne faut pas vouloir franchir et confondre. (Sur les limites de la poésie et de la peinture, voyez le *Laocoon* de Lessing.) Prenez, concevez cette pensée, pénétrez-vous-en, et repensez-la dans une autre langue.

Ainsi pas d'imitation, pas plus d'une œuvre d'art par une autre que de la nature par l'art; mais toujours interprétation.

Une nouvelle preuve que l'art ne procède pas de l'imitation, c'est que toujours à ses origines l'art a un caractère typique, hiératique, symbolique, et cela aussi haut qu'on remonte; dès le principe, l'art est langage; ses éléments sont signes, quoique signes grossiers.

Voyez l'art égyptien, assyrien, la sculpture de ces peuples; ces statues sans vie et sans mouvement, emprisonnées dans la forme typique et traditionnelle, arrêtées par la convention, par l'idée à exprimer autant que par l'inhabileté des artistes, dans une forme roide, ébauchée, éloignée de la nature et de la réalité. Là il est clair que la cause excitatrice a été non le besoin d'imiter, mais celui de symboliser une idée. Pourvu que le symbole existe et se comprenne, peu importe qu'il reproduise plus ou moins exactement les formes réelles.

Ainsi, dans le principe, l'art est bien plus étroitement langue que par la suite, c'est presque une écriture. Un type est le résultat et l'expression d'une idée générale; le type ne s'imite pas, on n'imite que l'individu. Or ce caractère individuel, réel, n'apparaît que peu à peu et à la longue dans l'art. C'est alors que l'art sort du sanctuaire, s'émancipe, se naturalise, que des voix crient qu'il devient profane, et qu'il abandonne le culte de l'idée. Chez les Grecs, les marbres d'Égine[1] ont encore un caractère typique.

L'art n'a pas commencé par le *portrait*, mais par les *images* des dieux. Les dieux étaient faits à l'image de l'homme, il est vrai; mais le type humain était

[1] Les marbres d'Égine conservés à la Glyptothèque de Munich.

là signe d'idée, pur symbole. Le portrait n'est que la fin et non le commencement de l'art; le caractère général et idéal domine toute la statuaire grecque, et c'est à peine si leurs portraits sont autre chose que des types. Les Romains les premiers font de véritables portraits. Il en est de même pour les origines de la peinture au moyen âge.

La vérité de l'art est entre les deux extrêmes; l'étude de la réalité dans une certaine mesure développe, augmente les moyens d'expression du beau. Ce qui retient les premières statues dans cet état d'enfance, c'est que justement on se soucie peu de reproduire la réalité. On n'a recours à la réalité que plus tard, lorsqu'on veut y chercher des moyens nouveaux et plus parfaits d'expression.

Toute nature n'est pas belle, et la nature n'est pas toujours belle; mais rien n'est beau en dehors des types créés et fournis par la nature. Double principe qu'il faut tenir ferme en fait d'art, et qui seul concilie les prétentions et les théories des écoles réaliste et idéaliste, en rectifiant ce que les assertions de chacune d'elles ont d'exclusif.

Toutes les deux ont à moitié raison et à moitié tort. On peut prendre dans un bon sens cette étude de la nature si souvent recommandée, ce retour à la nature, début et condition d'époques fécondes, et qui renouvelle l'art, le tire de la convention et de la sécheresse. Seule-

ment ceux qui prêchent ces retours quand ils sont nécessaires exagèrent et s'expriment sous une forme inexacte qui ferait croire qu'ils négligent et méconnaissent entièrement l'autre côté de la question. L'art doit *idéaliser*, non *dénaturer*. Il ne peut exprimer le beau qu'à la condition première de se conformer aux lois de la nature sensible, et jusqu'à un certain point même à des habitudes qu'il ne doit point choquer. Il transforme, élève, symbolise le beau naturel, mais ne peut se mettre en contradiction avec lui. Il en est de l'art et de la nature, comme de la foi et de la raison : *Fides rationem coronat, non destruit*, dit le théologien Perrone. L'art suppose la nature, et s'appuie sur elle pour monter plus haut.

Pour le vulgaire, *idéaliser* c'est embellir. Ainsi un portrait idéalisé veut dire un portrait flatté, embelli, un portrait menteur; et voilà pourquoi on ne peut se figurer que l'idéal soit compatible avec la ressemblance. Mais il en est tout autrement. Idéaliser, c'est tout simplement mettre une idée, enfermer une idée dans la forme, faire de l'objet, matière de l'art, un signe d'idées, lui faire dire quelque chose, lui ôter sa valeur propre pour lui en donner une d'expression. Idéaliser l'objet, ce n'est donc pas l'embellir, mais le transformer, le faire changer de nature et de but; auparavant il ne représentait que lui-même, à présent il représente une idée que vous le chargez d'exprimer, et à ce compte il n'est pas de portrait

véritable s'il n'est idéalisé; car jamais on ne regarde un visage sans l'animer, sans l'interpréter. Un portrait doit donner l'idée du personnage, une vue l'idée du paysage. Combien de fois dit-on d'un paysage ou d'un portrait ressemblants, d'une photographie : « Et pourtant cela n'en donne pas l'idée! » Expression instinctivement juste. Il y a un je ne sais quoi qu'on ne retrouve pas, et c'est cela que l'artiste doit rendre. Il ne doit pas se comporter passivement vis-à-vis de son modèle, s'il veut faire une œuvre d'art. C'est ainsi qu'il doit idéaliser pour donner la vraie, vivante et morale ressemblance.

La ressemblance véritable, c'est-à-dire l'identité, il ne l'obtiendra jamais, puisqu'il lui faudrait des moyens dont il ne disposera jamais : le soleil, l'air, la lumière, la profondeur, de la chair et du sang véritables, etc. Et tout ce à quoi il arrivera dans ce sens ne sera jamais qu'illusion d'invention; et même s'il pouvait y arriver, à quoi bon? A quoi bon une seconde édition, une copie identique de la nature? Le but de l'art est donc tout autre.

L'artiste n'exprime pas les choses, mais sa propre pensée vis-à-vis des choses; il l'exprime d'une autre manière et par d'autres moyens qu'elles. Ainsi dans la peinture il se trouve que comme signes vous prenez justement les objets mêmes dont vous voulez rendre l'idée et l'impression, et c'est là ce qui a fait croire que le but était de les copier. Mais vous ne les copiez pas, vous vous servez d'autres moyens qu'eux pour dire la même chose. Ceci

renverse le réalisme et la théorie de l'imitation en peinture.

Ainsi dans l'art pas de métier, de mécanisme, pas d'imitation, pas d'idolâtrie du signe, qui fassent oublier l'idée et le but véritables. — Il y a danger pour l'art à ce que l'instrument soit arrivé à un trop grand point de perfection et de maniement facile; on joue avec lui pour déployer son adresse. — Dans l'histoire de l'art, dès que la partie matérielle est arrivée à son plus haut point de perfection, dès que la langue est possédée entièrement, la décadence commence. Exemple de l'Italie: Raphaël, le sommet harmonieux de la pénétration mutuelle de l'idée et du signe; mais ce n'est qu'un instant, ἀκμή. Auparavant on voit la lutte de l'idée et du signe encore imparfait et trop grossier pour l'exprimer. — Giotto. — Signes manifestes de lutte de l'idée contre le signe, le moyen d'expression encore rebelle. — C'est d'abord un bégaiement, non une parole; mais l'esprit une fois éveillé a fait vite sa langue, et sa langue ensuite l'étouffe. — Il en est de même dans la littérature. La forme adéquate à l'idée, voilà la fleur. Au-dessus et au-dessous, avant et après, défaut, manque ou excès. On ne parle que pour parler, et non plus pour dire quelque chose. L'idée n'a pas de signe, le signe pas d'idée.

Comme chez Raphaël tout devient signe d'idées! Dans la *Belle Jardinière* tout est esprit, tout concourt à l'idée de pureté, de naïveté : le sein, la forme du front, jusqu'au moindre brin de cheveux... Et de même les parties du corps en apparence les plus insignifiantes, l'oreille de la *Vierge de saint Sixte*, le pied de la *Madonna del Verde*;

ce pied a une âme. Raphaël est le peintre qui a le plus spiritualisé la forme; où l'esprit et le corps arrivent à la pénétration la plus complète et la plus harmonieuse : c'est le sommet de l'art. Il n'y a pas la plus petite parcelle de matière qui figure là uniquement comme matière; les plus petits détails sont pénétrés de l'idée. Plus rien de technique, plus de facture. — Les yeux de la *Madone de saint Sixte.* — Vraiment en face de cela il s'agit bien de savoir si ces yeux ressemblent à des yeux réels et en reproduisent l'image; il s'agit bien d'yeux! Il s'agit d'une manifestation du beau qui rayonne dans ce signe et nous saisit tout entier.

Mais il y a un excès opposé à éviter. Il ne faut pas, sous prétexte d'épurer, de manifester l'esprit, d'être plus idéal, tendre à supprimer, à annuler complétement le signe, l'élément sensible, croire que le mutiler est un moyen de mieux dégager et de faire éclater l'idée; car ce signe, cet élément, est justement le moyen et la condition d'expression et de communication pour nous, faits de corps et d'âme; pour nous, dont les pensées sont nécessairement ici-bas, et, comme notre âme, attachées à un corps. Il faut savoir reconnaître et accepter la condition de notre existence et de notre développement actuel, qui est d'être nécessairement accouplés à la matière. La pensée est servie par elle et ne peut s'en passer. C'est un secours, un appui nécessaire, bien que ce soit une nécessité misérable. Notre conception du beau est attachée à un corps, comme tout le reste, et ne prend consistance, réalité, forme que dans un corps.

Il ne faut donc pas prétendre à la chimère de suppri-

mer la matière, mais à la transformer, à la pénétrer, à la *saturer* d'esprit. Il faut, comme le dit Bossuet dans son *Catéchisme de Meaux*, prendre les sens, afin par les sens de saisir l'esprit et le cœur.

C'est une erreur de l'école allemande moderne de peinture, d'Overbeck, malgré ses incontestables qualités, de vouloir amoindrir le plus possible les formes. Elle défigure le corps humain pour être plus religieuse et plus pure. Telle Vierge à Munich n'a pas de sein. Voyez le sein de la *Belle Jardinière*, accusé et dessiné, et comme l'admirable pureté de ses contours contribue à l'impression générale.

Si le sein figure en tant que sein dans votre œuvre, en tant qu'image matérielle d'une partie du corps, et non en tant que signe de beauté; si le son, dans votre musique, ne représente autre chose que la douceur sensible du son pour l'oreille, vous tombez dans le premier excès; mais si l'objet qui sert de signe est mutilé, méconnaissable, repoussant; si vous essayez de faire de la peinture sans formes, vous tombez dans le second. Ainsi, en ne tenant pas compte de la langue, vous sortez des conditions de l'art; ainsi votre idéalisme prétendu vous mène au nihilisme; vous n'épurez pas, vous détruisez votre moyen d'expression. Ce qui constitue l'art, c'est la manifestation du beau par un signe matériel. Il ne faut pas souffrir qu'il soit là pour lui-même, mais pas non plus qu'il disparaisse entièrement.

Obstacle et instrument; toujours la même chose : dans toute langue nous retrouvons ce double caractère dont il faut tenir compte. Comme obstacle, il ne faut pas exa-

gérer le signe de façon à ce qu'il étouffe l'idée qu'il doit manifester, et que l'idole réclame les hommages du dieu; comme instrument, il ne faut pas le briser; car s'il n'existe plus, vous n'avez plus sur quoi vous appuyer pour arriver à votre but. Faire servir la matière à raconter la gloire de l'esprit et à étendre son empire, voilà la vraie doctrine.

Comment un objet en apparence insignifiant, un gant, par exemple, peut-il être idéalisé; c'est-à-dire devenir signe d'idée ou moyen d'expression, ce qui revient au même, et éveiller dans l'âme une idée morale, esthétique? Je suppose un homme agenouillé avec l'expression de la ferveur et rapprochant les mains dans l'attitude de la prière. L'une est couverte d'un gantelet jaune, rude, grossier, bruni par l'usage, que la main a plié à tous ses mouvements. Aussitôt ce gant va éveiller l'idée de luttes soutenues, de hauts faits accomplis, et rend encore plus touchante la piété de l'homme énergique et éprouvé qui s'incline pour la prière.

Il est incontestable que les objets matériels et inanimés nous présentent et nous rappellent des idées morales par leur forme, leur disposition, par tous les accidents de leur apparence extérieure. Ils sont hardis ou timides, élevés ou gracieux, etc.; et même quand nous les considérons sous l'empire d'une préoccupation morale, c'est toujours de cette façon qu'ils nous apparaissent et nous frappent, et jamais en eux-mêmes et avec leur nature propre.

Nous associons à notre vie tout ce qui nous entoure. L'âme vivement émue fait déborder son émotion sur les objets extérieurs, qui la lui renvoient ensuite de toutes parts. C'est ce que l'art sait rendre; il fait tout concourir à exprimer l'idée qu'il veut manifester, et se sert de cette faculté qu'ont les objets d'éveiller en nous des idées morales. Si l'artiste veut nous montrer un visage ou une scène qui inspire la pitié, la terreur, il se gardera de nous placer dans un milieu qui conserve, pour ainsi dire, son air indifférent, calme, où les accessoires paraissent avec leur nature propre. Il leur fera interpréter et porter à tous sa pensée; le vêtement, les plis, les ustensiles, la couleur, la lumière même, tout sera en harmonie, et exprimera à sa manière et selon son pouvoir la même idée. Il reproduira l'idée de rudesse dans tous les détails de l'ajustement, s'il veut mettre sous nos yeux une rude physionomie; la couleur sera rude, l'exécution aussi. Dans la réalité même, cette situation supposée, les accessoires disparaîtraient à nos yeux. Ainsi à la mort de Jeanne Grey il ne nous montrera pas, comme a fait Delaroche, il ne nous forcera pas à voir l'éclat de la hache du bourreau, le tissu du velours dont sont revêtus les assistants et le grain de la paille : il ne nous les éclairera pas d'un jour qui se joue sur le tranchant de la hache comme si elle était exposée dans un cabinet de curiosité, et qu'on eût à considérer le reflet de la lumière sur l'acier pour le plaisir des yeux[1]. Nous

[1] Il ne faudrait pas conclure de cette critique, fondée en elle-même, mais mise ici en saillie, comme type d'un défaut de la

n'aurions pas le temps de considérer ces objets sous cet aspect dans un pareil moment ; ce n'est pas de l'acier, ce ne sont pas des étoffes que nous devons avoir sous les yeux, ce sont des objets qui s'imprègnent tous de l'horreur de la scène ; en un mot, ils doivent perdre complétement leur nature, leur valeur propre, pour devenir signes d'idées. Il faut faire un autre usage de la matière; il ne faudrait pas seulement que les visages, mais que cette hache et cette paille et cette lumière eussent quelque chose de triste et de sauvage qui éveillât l'horreur et la pitié.

Voyez si toutes les grandes œuvres d'art ne sont pas conçues ainsi. Nous avons déjà montré pour la *Belle Jardinière* comme toute parcelle des objets extérieurs, tout élément sensible est saturé d'esprit et concourt à l'expression : le jour qui l'éclaire, le fond, tout est pur et crie pureté; — la *Vierge de saint Sixte*, dont le voile est gonflé par je ne sais quel souffle divin. — Les exemples abondent et dans tous les genres. Dans Rembrandt, quel rôle jouent la lumière et les vêtements dans l'expression ! Sa *Nativité*, son *Christ guérissant les malades*.

Voyez le *Wallenstein* de Van Dyck ; ce caractère d'homme si admirablement et si profondément peint, l'est-il seulement par le visage? et tout le reste, le costume et la garde de l'épée, par exemple, y figurent-ils simplement et littéralement pour eux-mêmes, pour l'étoffe et l'acier? Non. Tout concourt à compléter le caractère de l'homme; le mouvement de ses doigts, le costume noir avec ces quelques guipures blanches,

peinture moderne, qu'Alfred Tonnellé n'ait pas apprécié le talent de Paul Delaroche, qu'il avait au contraire en grande estime. G. A. H.

cette lumière jaune doré qui vient glisser sur le front et se jouer, d'une lueur si bizarre et si mystérieuse, sur les ciselures fines de la garde de l'épée, se dessinant en éclairs dans l'ombre, tout cela ne nous intéresse si vivement que comme moyen d'expression. Nous ne songeons pas un instant, en regardant le costume du héros, au tissu dont il est fait, mais à la façon dont il rehausse et complète le caractère.

Dans la *Kermesse* de Rubens, ce ne sont pas seulement les poses qui expriment le mouvement, le tourbillon, l'entrain de la danse; ce sont tous les vêtements, si pleins aussi de mouvement et jetés avec tant de verve; c'est l'exubérance de cette lumière et de cette couleur qui achève dans notre esprit l'impression de cette joie populaire.

Ainsi les sentiments moraux que le peintre veut rendre il en confie l'expression à toutes choses; il ne les fait pas seulement exprimer directement par les personnages, mais indirectement par ce qui les entoure. Pour peindre un caractère fort, il donne le caractère de force à tout ce qui environne, et cela rejaillit sur la figure et sur la scène principale. C'est cette draperie agitée et tourmentée qui m'aide à concevoir l'agitation et le tourment de cette âme que vous voulez me révéler sur la toile.

Ainsi un gant sera plus qu'un gant; un gant sera un signe de force, d'élégance, de mollesse ou de grâce, et pour qu'il ait une valeur artistique, il faut que vous lui donniez ainsi un caractère ou une idée à exprimer. Si vous ne vous attachez qu'à en reproduire le poli, le luisant, vous aurez introduit l'image d'un objet matériel,

vulgaire, qui ne m'intéressera nullement ou me choquera; absolument comme si, dans un moment d'émotion, vous prétendiez attirer mon attention sur un gant matériel que vous me présenteriez, et me le faire admirer en tant que gant, au point de vue du marchand.

De même dans le beau passage de Virgile :

Contra autem magno mœrentem corpore Nilum,
Pandentemque sinus et tota veste vocantem
Cæruleum in gremium latebrosaque flumina victos.

Tota veste est une figure qui représente une idée morale. *Tota veste*, c'est de toute son âme, de tout son cœur, de toute sa pitié. L'ampleur du vêtement qu'étend le dieu est l'image et comme le signe du cœur qui s'ouvre pour tout recueillir.

Le procédé des arts plastiques est le même. Le vêtement et tous les accessoires y deviennent des figures.

Voyez les draperies des statues antiques, celles de la *Diane chasseresse*, par exemple : n'expriment-elles pas tout le mouvement fier et majestueux, toute l'idée de la statue? *Et vera incessu patuit dea.*

Dans la *Polymnie* comme tout est harmonieux et concourt à exprimer l'idée de méditation calme, intérieure, un peu rêveuse! Quel contraste avec la Diane, où tout semble exprimer le mouvement et obéir à l'impulsion d'une activité intérieure! La pose, l'abandon de la main, dont les doigts s'entr'ouvrent, retombant un à un; tous les ressorts sont relâchés; mais c'est surtout la draperie qui est la partie capitale et excellente de la statue; ce vêtement, qu'elle ramène de toutes parts et serre autour

de sa taille penchée, qui trahit partout la grâce de la forme, ne semble-t-il pas l'image de l'âme qui se recueille et se replie en elle-même pour s'envelopper dans ses pensées? L'esprit n'établit-il pas instinctivement et sans s'en rendre compte un rapport entre la manière dont elle rapproche et serre autour de son corps les plis du voile, et l'âme qui s'isole et s'enferme, qui aime à se sentir enlacée dans les plis de sa pensée, à s'envelopper du tissu transparent de sa rêverie? Que de grâce, de calme, de recueillement! Et les plis de la tunique qui retombent sur les talons, avec quelle tranquillité, quelle égalité! Ils retombent droits, de leur propre poids, abandonnés et non lâchés, image du fond de l'âme qui est au repos, et d'où la pensée retombe tranquille et calme.

C'est ainsi que l'esprit saisit naturellement des analogies, des harmonies secrètes, mais réelles, entre les objets extérieurs et les mouvements de l'âme, harmonies que l'art a pour mission de faire ressortir.

Une nouvelle preuve que les matériaux ou éléments sensibles des arts sont véritablement des signes et doivent être considérés comme tels, c'est le nom même de *langage d'action*, donné à ce sens naturel de certains mouvements, de certaines attitudes, de certains gestes (la pantomime). Ces rapports naturels entre un élément sensible et une idée sont la base, le fond de la langue des arts, et en particulier des arts plastiques et de la danse.

C'est sans doute dans le langage d'action qu'il faut chercher l'origine des arts. Il y aurait donc dans la langue des arts un principe donné, comme dans le langage articulé la parole, et l'imitation n'en serait pas la

source. Ainsi la danse et la statuaire seraient les premiers des arts, les premiers à l'aide desquels l'homme aurait exprimé l'idée de beauté, parce qu'il en aurait trouvé les éléments ou signes le plus près de lui dans la nature.

Quelle est la source de l'impression de beauté que nous donne la vue des vases étrusques? On ne saurait la chercher dans l'imitation. Ces simples et purs contours qui nous ravissent n'imitent rien de réel; ils traduisent seulement une conception particulière de l'esprit; ils sont le signe au moyen duquel elle se manifeste, se communique, et dans lequel elle arrive à avoir conscience d'elle-même (*zum Bewustsein kommt*).

L'idée n'arrive à cette conscience que dans le langage. La conscience c'est la connaissance. Comment la seule vue de ces vases peut-elle élever l'âme à la perception et à la jouissance d'idées? Comment nous donnent-ils ces perceptions de l'ordre le plus élevé et le plus immatériel avec lequel ils n'ont par eux-mêmes aucune analogie, si ce n'est que leurs formes ont une certaine faculté de devenir, sous l'action de l'esprit, symboles de certaines idées morales d'harmonie, d'ordre, de proportion, de rhythme idéal, abstrait, divin? La beauté de la forme est là plus qu'ailleurs dégagée de tout élément matériel.

D'où vient que certaines formes sont belles? De ce que nous avons la faculté d'y attacher naturellement une idée de beauté; car nous sentons bien que cette beauté que

nous concevons est indépendante de la forme qui l'exprime et d'une autre nature qu'elle. Mais d'où vient que ces idées immatérielles de beauté s'incarnent dans un élément sensible et nous viennent des choses sensibles et par elles? Ce n'est qu'un cas particulier de ce mystère de l'union de la matière et de l'esprit, de leur action réciproque. Comment peuvent-ils être exprimés l'un par l'autre? Comment la matière peut-elle présenter l'idée à notre esprit immatériel? Comment cet esprit immatériel, pour entrer en rapport avec l'idée, a-t-il besoin de l'intermédiaire des sens? Ame et corps, langue et art, partout la même question. C'est un fait qu'il faut accepter. Nous en savons l'existence, mais non le pourquoi ni le comment.

Pour la langue ceci est plus généralement admis. Personne ne maintient qu'il faille parler pour parler et pour ne rien dire, quoiqu'il arrive que beaucoup le fassent. Mais dans les arts c'est différent. En général on s'est assez peu pénétré de leur véritable nature. On a soutenu en théorie qu'il fallait parler en peinture, en musique, sans rien penser ni rien exprimer, pour le seul plaisir de manier ou de faire admirer l'instrument.

Le culte exagéré du signe paralyse l'inspiration et amène la décadence.

C'est une très-curieuse loi de l'art que toute décadence revient aux formes gauches et maladroites, sèches et roides, à la grossièreté et à la pauvreté des origines et de

l'enfance de l'art, après avoir passé par l'exagération du raffinement et du procédé. Les extrêmes s'appellent, et « qui veut faire l'ange fait la bête. »

C'est une loi constante. Voyez le dépérissement de l'art gothique et la pauvreté des formes se manifestant au milieu même de la profusion des ornements. Plus de chapiteaux à la naissance de l'ogive; les formes sont manquées, grêles, étriquées ou tellement lourdes, que certaines d'entre elles, prises isolément, nous laisseraient hésiter si elles appartiennent à la naissance ou au déclin. Le surbaissé revient comme à l'origine, avant que la forme hardie et légère de l'ogive eût atteint tout son élan. Le souffle et la grâce font défaut, ainsi que l'ampleur de formes.

Ces grandes lois de l'art et de son développement se vérifient jusque dans ses branches les plus secondaires. Par exemple, les vitraux au moyen âge. Dans la première période on se préoccupe de l'ensemble, de l'harmonie des rapports, c'est-à-dire de ce qui constitue l'art véritable, et parle à l'intelligence et au goût. Alors, il est vrai, les couleurs, prises séparément, ne sont ni si vives ni si riches; elles n'étonnent pas l'œil; mais elles sont merveilleusement fondues, et par leur heureuse et poétique alliance éveillent autant qu'elles le peuvent une idée dans l'âme. Plus tard, au contraire, on néglige l'ensemble; on se préoccupe de la valeur de chaque partie en elle-même et non de son rôle dans le tout, du ton de

chaque nuance prise isolément. On cherche la richesse de la couleur, on aime ce qui flatte la vue, abandonnant l'esprit pour la lettre.

La même chose se reproduit absolument dans l'histoire de la porcelaine chinoise. Dans l'ancienne et belle porcelaine, les couleurs en elles-mêmes sont moins vives, moins éclatantes que dans les produits inférieurs de l'époque actuelle, qui n'est plus que mercantile. Et c'est là ce que le vulgaire admire le plus. Placez ensemble des vitraux du XIIIe et du XVe siècle, du vieux Chine et du moderne, il y a cent à parier contre un que la masse donnera la préférence aux derniers. La porcelaine chinoise a suivi aussi la même marche que la miniature au moyen âge; elle a commencé, dans ses ornements et dans ses arabesques, par n'être point imitative des objets naturels, mais *interprétative;* par en tirer seulement des éléments, des formes, pour exprimer ses idées et sa fantaisie. Voyez les vases bleus et autres, où la manière de semer des fleurs, des insectes, de les disposer et de les arranger, ressemble beaucoup aux arabesques des manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle. C'est de la convention. Ce n'est que plus tard que l'ouvrier, dans son procédé, prend plaisir à se faire briller; qu'il le réduit au tour de force, à l'imitation servile et vide de la nature, pour étonner et pour séduire les sens. Il y a un singulier rapport entre ces fleurs et ces papillons sur fond d'or de la porcelaine chinoise actuelle et les bordures des manuscrits de la fin du moyen âge, avec leurs fleurs, leurs fraises, et tous ces objets naturels se détachant aussi sur fond d'or dans toute leur réalité, figurant à la lettre et

non plus pour interpréter une pensée. (*Heures de la reine Anne de Bretagne.* — Manuscrits flamands de la Bodléienne, à Oxford.)

On retrouve donc partout que l'objet est d'abord simplement signe, que le but est d'exprimer l'idée au moyen de ce signe et non d'imiter l'objet auquel il est emprunté.

SUR LA PHOTOGRAPHIE ET L'IMITATION EXACTE DANS L'ART

Les défauts de la photographie. — Il s'agit d'obtenir, sur une surface plane et éclairée également, l'image d'objets en relief sur des plans divers et diversement éclairés. La vraie difficulté n'est pas d'exprimer le relief ni la perspective (il y a des artifices qui les expriment), mais la lumière et ses accidents, ses degrés différents, et ce sont ces différents degrés que la photographie ne *peut* pas ménager. Comme la gravure, elle n'a pour indiquer l'extrême lumière que le blanc du papier, et, pour l'ombre extrême, que la teinte noire la plus foncée. C'est un espace bien limité. Aussi pas de dégradations de teintes. Les dégradations infinies qui se développent dans la nature entre le foyer lumineux et l'ombre, n'ont pas la place de s'échelonner dans un si petit espace. Il arrive qu'aux deux bouts de l'échelle les nuances se confondent et ne se distinguent plus. Il faudrait, pour arriver à l'effet, qu'elle pût reproduire dans la même proportion les nuances de la nature, quoique sur une échelle considérablement restreinte. C'est ce que fait l'art (la pein-

ture, la gravure), et ce que ne peut faire la photographie.

Quand on a dépassé un certain degré de lumière et un certain degré d'ombre, le papier ne peut plus être affecté d'une façon différente, et tout ce qui est au delà et en deçà se confond dans la même teinte. Ainsi deux points d'ombre et de lumière, qui dans la nature sont au milieu de l'échelle, deviennent les deux extrêmes pour la photographie, et tout ce qui est plus éclairé ou plus sombre disparaît. La distance de ces deux points est bien la distance qui les sépare dans la nature exactement reproduite; mais la photographie se trouve avoir exprimé, pour ces deux points si rapprochés, ses moyens les plus extrêmes, et ne peut rien de plus. C'est ainsi qu'elle devient fausse à force d'exactitude, et cesse d'être vraie par sa réalité.

C'est, du reste, le défaut de l'école réaliste, qui aspire à reproduire *exactement* les tons réels de la nature, et ne voit pas l'absurdité de cette tentative. Elle ne voit pas que pour un ton réel obtenu tous les autres seront horriblement faux; que l'art ne peut rendre la vérité et l'ensemble de la couleur et de la lumière, qu'à condition que chaque ton qu'il emploie sera inexact, pris séparément et comparé à celui de la nature; qu'il faut que l'art change toutes les valeurs absolues; qu'il n'en conserve pas une seule pour reproduire la valeur d'ensemble, puisque l'échelle sur laquelle se développe sa reproduction est beaucoup plus bornée. L'école réaliste ne voit pas enfin que l'art n'est jamais qu'une affaire de *rapports;* que les rapports seuls et l'harmonie qui en résulte sont l'objet de l'art, constituent pour l'esprit la beauté, et que le monde sen-

sible tout entier n'est jamais poétique, artistique, n'offre jamais à notre esprit l'idée de beauté que par les rapports qu'il y découvre; jamais par la valeur absolue d'aucune de ses parties, d'aucun de ses éléments.

Le rapport, c'est là l'élément immatériel, abstrait, par lequel le monde sensible devient idée. Ce n'est jamais la matière en elle-même qui est belle; mais l'harmonie, l'idée que notre esprit découvre en elle, le rapport immatériel, spirituel, qu'ont entre eux ces éléments matériels et sensibles.

Ainsi examinez les photographies de paysages, et vous verrez que ce qui leur manque c'est la distribution exacte et proportionnée de la lumière. Tel point de lumière et d'ombre est exact; mais les proportions de chacun des points entre eux sont fausses. Ce qui frappe, ce sont les plaques noires et blanches juxtaposées, les oppositions heurtées et choquantes; peu de nuances, brutalité d'effet; les intermédiaires sont supprimés. Dans la perspective aérienne, les plans moyens disparaissent. Il y a un abîme entre les premiers plans et les lointains; il n'y a pas de transition entre la rudesse des premiers objets et les tons moelleux, vaporeux, souvent séduisants des fonds.

Il en résulte un contraste exagéré d'une part, et de la confusion de l'autre. Sans doute ce contraste existe dans la nature tel que vous le montrez; mais il en existe de bien plus forts qu'il est impossible de rendre; et si on épuise toutes ses ressources pour l'indiquer ainsi, par sa vigueur même il devient choquant et faux par comparaison. Le fond de tout cela, et le fond des règles d'appréciation de la peinture, c'est qu'on n'a pas la lumière de la nature

à sa disposition, et c'est ce dont on ne tient pas compte.

A ce défaut vient s'en joindre un autre qui exagère l'effet produit par le premier, c'est que la photographie ne rend pas de la même façon, et dans des proportions exactes, les contours et les détails des objets plus ou moins rapprochés, et dénature ainsi leur couleur et leur forme. Voyez la photographie d'un bois; vous n'avez absolument que deux tous : une espèce de lavis tout noir sur un fond d'horizon tout blanc : c'est une silhouette, une découpure. Les accidents des troncs, du feuillage, des branches, du sol, opposés au jour, ont entièrement disparu, sont noyés dans les mêmes ombres uniformes et épaissies. Le clair-obscur est supprimé. C'est que pour exprimer exactement même l'ombre la plus légère de la nature, le noir absolu est déjà nécessaire.

Il ne faut donc vouloir concevoir que le rapport. Si vous tenez à conserver les termes, ou l'un des termes exact, alors vous rompez complétement le rapport lui-même; ils ne sauraient exister ensemble dans votre reproduction; jugez lequel il est préférable de sacrifier. Les réalistes jugent que c'est le rapport, la photographie aussi.

Pour la reproduction de l'architecture, qui offre une surface presque plane, ces défauts sont beaucoup moins sensibles. Cependant voyez le contraste choquant des ombres portées. L'ombre la plus légère est déjà extrêmement noire; la pierre, même grise et peu éclairée, est complétement blanche; une façade en pleine lumière ne pourrait avoir plus d'éclat.

Voilà le défaut capital de la photographie; défaut qui

lui est inhérent, et qui est irrémédiable, selon moi. Ajoutez qu'elle reproduit inexactement les parties les plus rapprochées et les plus saillantes des objets; ajoutez enfin un troisième défaut et difficile à écarter : c'est son incapacité à reproduire l'effet des couleurs, à cause de la manière différente dont les diverses couleurs affectent le papier préparé.

Il y a dans la nature deux choses : la lumière et la couleur; ces deux éléments sont distincts. Il est vrai qu'il n'y a pas de couleur sans lumière, et que l'absence de lumière supprime toute couleur; mais pour ne pas exister l'un sans l'autre, ils ne sont pas identiques. Il n'y a pas dans la nature de couleur et de lumière séparées; il n'y a que des objets éclairés et colorés à la fois; la couleur naît non-seulement de la présence de la lumière, mais aussi de la disposition particulière de la substance à être affectée de telle ou telle façon par cette lumière; ce qui produit la diversité des couleurs. On peut donc définir la couleur, le rapport de l'objet à la lumière. Il prend sous la lumière et par la lumière cette apparence à nos yeux. Le discernement du rapport de ces deux éléments est un des points les plus délicats de la peinture; leur combinaison forme ce qu'on appelle le ton. Ainsi un degré plus foncé de couleur présente à la vue le même effet qu'une ombre, et un degré plus clair le même effet qu'une lumière. De même il arrive qu'une couleur sombre éclairée paraisse plus claire qu'une couleur claire dans l'ombre, et réciproquement. Ainsi deux effets qui se compensent, quoique différents, arrivent à produire sur l'œil le même résultat.

La peinture, qui n'exprime que le résultat, ne sépare pas les moyens comme la nature. Ces deux éléments, la lumière et la couleur, constituent la partie de l'art qu'on appelle du seul nom de couleur. La gravure, qui ne dispose que du noir et du blanc et de la combinaison de ses traits ou de ses hachures, a une grande ressource de moins que la peinture pour rendre la nuance et l'effet que fait la nuance sur l'œil. Il faut qu'elle le rende absolument par le seul moyen qu'elle a, qui est la valeur de la lumière; de telle sorte que si, par exemple, une partie lumineuse est de couleur sombre, elle est obligée pour l'indiquer d'employer des traits noirs, comme s'il s'agissait d'une partie dans l'ombre; il faut qu'elle pèse et compare ensemble deux éléments de nature diverse, la lumière et la nuance; qu'elle les soumette à une commune mesure, et qu'elle voie qui l'emporte à l'œil de la couleur ou de la lumière.

Mais dans la photographie il y a quelque chose qui vient troubler cette harmonie; c'est que les couleurs n'affectent pas du tout le papier préparé de la même manière que l'œil humain; telle couleur se traduira en noir, telle autre en blanc; une nuance sombre peut disparaître complétement et une claire se marquer parfaitement. Le rapport est ainsi interverti et l'effet complétement troublé. Puisque le moyen d'exprimer la nuance se confond dans la photographie comme dans la gravure avec le moyen d'exprimer la lumière, il s'ensuit qu'on ne peut pas faire abstraction de la nuance, sous peine de porter le trouble dans l'expression des rapports de la lumière. Les deux effets différents qui arrivaient à produire sur l'œil le

même résultat, agissant différemment dans la photographie, présentent la trace d'une action inverse, c'est-à-dire un résultat qui contredit ce que nous voyons dans la nature.

Voilà, je crois, l'explication, l'analyse, la cause de certaines faussetés choquantes que chacun reconnaît du premier abord dans la photographie, et dont on a peine à se rendre compte. Le bon sens vulgaire s'opiniâtre à trouver, malgré toutes les preuves de fait qu'on peut lui donner pour lui montrer qu'il doit avoir tort, qu'un daguerréotype ou une photographie ne sont pas ressemblants; il les accuse d'infidélité, et, quoiqu'on lui prouve qu'ils sont absolument exacts, il persiste. Le bon sens vulgaire a raison. La photographie est vraiment infidèle, parce qu'il lui manque ce qui pour l'esprit constitue toute l'image, toute l'idée qu'il se fait des choses, c'est-à-dire des rapports, des proportions. Voilà quelles sont ses imperfections et son infériorité, sans parler de la différence plus profonde, plus haute, plus essentielle, qui la sépare de l'art, c'est-à-dire de la conception et de l'expression de la beauté.

DU BEAU DE L'ART COMPARÉ A CELUI DE LA NATURE

Le beau de l'art et le beau de la nature, comment les accorder et les distinguer? Auquel donner la préférence? En quel sens peut-on dire que le beau de l'art est supérieur?

Peut-on comparer l'œuvre de l'homme à la création

sortie si belle des mains de son auteur? Peut-on comparer sans blasphème *la lumière de Claude et celle de Dieu?*

Il y a plus de fraîcheur dans la nature. — L'art fatigue. — On a besoin de changer, d'aller alternativement de la nature à l'art. — L'art est plus intellectuel; la part de jouissance sensible est plus grande dans le beau de la nature.

Ne peut-on pas dire que l'esprit dans l'art conçoit un beau supérieur à celui que les yeux voient; mais que l'art n'est qu'un symbole et non une réalité, qu'il exprime une beauté purement intellectuelle, une aspiration plus qu'une possession?

Toppfer a raison de prétendre que le beau de l'art est supérieur au beau de la nature. Voyez ce qu'il dit à propos des vers de Virgile :

> *Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem*
> *Corpora per terras, silvæque et sæva quierant*
> *Æquora.......*

« Ceci, n'est-ce pas? est plus attachant, plus grand, plus beau que la plus belle nuit à laquelle vous ayez assisté, perdu dans les bois ou attardé dans la campagne, et regagnant votre logis à la lueur du ciel étoilé[1]. »

En effet, n'est-il pas vrai que les belles descriptions

[1] *Menus Propos*, l. V, ch. XXII.

de la nature (les vraiment belles, et les moins descriptives dans le mauvais sens du mot), que les paysages, que la musique pastorale, comme par exemple la symphonie de Beethoven, nous offrent un idéal, nous font goûter une beauté au-dessous de laquelle la nature elle-même nous paraît rester, et que nous ne trouvons jamais réalisée au même degré où nous la sentons?

Dans le domaine de l'art on retrouve les trois mondes: la nature, l'homme et Dieu, les trois grands objets de la pensée. L'art puise tour à tour ses inspirations à l'un de ces trois mondes.

Et quant au monde humain, l'art vraiment digne de ce nom n'y est-il pas toujours supérieur à la réalité?

N'était-ce pas l'opinion du XVIIe siècle, que l'art est supérieur à la nature, et que le monde humain est supérieur au monde sensible? Comparez Racine à Shakspeare; dans Shakspeare les fleurs, le soleil jouent un rôle; le monde insensible est confident de l'homme, et acteur avec lui.

Au XVIIe siècle il est très-peu question de la nature, mais de l'homme et de Dieu. Le troisième monde est très-négligé. Est-ce un mal? Ce manque du sentiment de la nature qu'on a tant reproché au XVIIe siècle, est-ce un défaut? N'est-ce pas plutôt une marque de grandeur, de force, de virilité? Et dans notre temps, cette perpétuelle effusion de l'homme qui se répand tout entier à chaque instant dans la nature, dans les choses inanimées et sensibles, n'est-ce pas quelque chose de mou et d'énervant? Cela ne touche-t-il pas au panthéisme et au matérialisme? N'est-ce pas descendre? n'est-ce pas un manque de force

de l'âme qui ne trouve pas assez de ressort pour s'élancer d'elle-même à Dieu, du monde humain au monde divin, sans interroger le monde sensible; mais retombe au contraire d'elle-même dans ce qui lui est inférieur, c'est-à-dire dans la nature, pour s'y allanguir et y *divaguer* (*devagari*), s'y laisser aller à des charmes un peu sensuels?

L'âme n'a donc plus assez de force pour vivre avec elle-même. Cette rêverie, alliance de l'âme au-dessous d'elle, cette sorte de faiblesse et de découragement mélancolique, est-ce un bien? Faut-il se jeter dans les bras de la nature et s'y reposer dans la mollesse, ou faut-il donc absolument en proscrire le sentiment?

Le grand jurisconsulte Pothier, allant à la campagne huit jours de sa vie, s'écriait: « Cela est très-beau, mais *non habemus hic manentem civitatem.* » —N'est-ce pas là la vraie grandeur, qui craint de s'amollir et d'oublier le monde supérieur, même pour de belles choses?

Les hommes du XVIIe siècle négligeaient un peu la nature, parce qu'ils faisaient plus attention à l'homme, à eux-mêmes et à Dieu, et qu'ils les regardaient comme des objets plus sérieux et d'un plus haut intérêt. Nous, nous aimons, au contraire, étant incapables pour ainsi dire de supporter notre propre personnalité et bien moins encore de nous élever jusqu'à Dieu, nous aimons à nous perdre et à nous absorber dans ce monde insensible, inconscient, indifférent au bien et au mal; à y abdiquer notre liberté, notre moralité, notre conscience qui nous pèsent. De là, très-souvent, dans les passions et les situations dramatiques, ces apostrophes rêveuses à la nature, ce témoin

indifférent et toujours le même, qui voit successivement les actions bonnes ou mauvaises, les situations heureuses ou malheureuses des hommes; et cette tendance à nous perdre en elle, à nous rendre autant que possible par ce commerce semblables à elle; c'est-à-dire indifférents, et voyant toujours pour témoin la nature et non plus Dieu. Platon ne dit-il pas qu'on devient semblable à l'objet de sa contemplation?

La contemplation de la nature pourrait être utile et salutaire si elle ne nous servait qu'à nous élever, à l'aide des traces de la beauté divine qu'elle renferme, vers cette beauté elle-même; à nous appuyer sur ses vestiges comme sur des marchepieds (ἐπιβάσεις), pour remonter jusqu'à l'exemplaire éternel. Mais elle est funeste et déplorable quand au lieu de ne voir que des signes et des symboles dans ce monde inférieur où nous n'avons pas de demeure permanente (*manentem civitatem*), nous en faisons notre unique objet; quand nous descendons de l'intelligence et de la volonté, pour nous réduire au monde extérieur, sensitif, plastique. Pente très-douce, qui a une apparence de raison et beaucoup d'attrait.

Telle est aujourd'hui l'exagération de cette tendance, que nous la décorons du nom de sentiment vrai et poétique de la nature; nous sommes tellement habitués à ne plus connaître d'autre poésie, que nous réservons presque exclusivement ce mot de poésie à la peinture du monde sensible.

C'est ainsi qu'il faut des gens beaucoup plus sérieux pour sentir et goûter la poésie du monde purement *humain* et *divin* de Racine et de Corneille, monde toujours

rigoureusement spiritualiste, que pour goûter Goethe ou Lamartine, et à bien plus forte raison Victor Hugo.

Corneille, Racine, ne se répandent jamais dans la nature. Leurs héros sont véritablement hommes; ils se soutiennent à leur rang, ils savent porter le poids de leurs attributs. Nous, nous ne comprenons plus que ce genre de poésie naturaliste, et nous détournons nos aspirations infinies de leur source véritable pour les perdre dans le vague et l'indéfini. C'est en détournant de son but la faculté de l'infini, qui est toute la poésie, que nous sommes arrivés à concentrer la poésie dans la nature et à la diviniser. — De là les conséquences les plus grossières. De là aussi ces regrets, ces plaintes, ces désirs adressés au monde sensible, cette mélancolie, cette rêverie matérialiste, caractères de notre temps.

Direction de l'esprit très-séduisante, mais aussi très-énervante et mauvaise quand elle n'est pas relevée par un vigoureux élan vers l'invisible, et par une salutaire ascension de ces regrets vains et stériles vers la source de la véritable beauté et du véritable bonheur; quand le spectacle de *ces biens qui nous fuient* n'éveille pas immédiatement le contraste du stable, de l'éternellement identique et bienheureux, ne nous fait pas nous écrier : ***Non habemus hic manentem civitatem,*** ne nous transporte pas d'ici-bas, où tout passe et coule (πάντα ῥέει), là où tout demeure. C'est là le véritable procédé, le véritable emploi de la nature, nous élever à Dieu et à l'infini.

C'est ce que faisait Platon partout, monter des beaux corps aux beaux esprits, et des esprits à Dieu. Voyez quel

bon emploi de la nature dans Virgile; voyez les jolis vers de Malherbe :

> Vois-tu, passant, couler cette onde,
> Et s'écouler incontinent?
> Ainsi fuit la gloire du monde,
> Et rien que Dieu n'est permanent.

On trouve encore un emploi admirable, mais sévère, de la nature pour nous élever à Dieu, dans le *Traité de la Concupiscence* de Bossuet : « Je me suis levé pendant la nuit avec David, pour voir vos cieux qui sont l'ouvrage de vos doigts, la lune et les étoiles que vous avez fondées. Qu'ai-je vu, Seigneur, et quelle admirable image des effets de votre lumière....., etc. [1]. »

Ainsi donc ce n'est pas à dire que l'emploi de la nature dans l'art soit illégitime ou défendu; au contraire, les trois mondes sont du domaine de l'art (et peut-être à titre égal). Tous les trois doivent lui fournir des éléments de beauté; par conséquent aussi celui de la nature. En effet, la nature est l'œuvre de Dieu, où l'ouvrier a empreint son sceau, imprimé des traces de sa beauté, afin que l'y reconnaissant, nous nous élevions à lui. Mais il faut en user sévèrement, sobrement, d'une manière mâle et forte; et surtout se garder de prendre le signe, le symbole, pour le sens et l'esprit, la copie pour le modèle, le faible rayon de beauté créée pour la source de lumière et le soleil de beauté éternelle.

Si donc le XVIIe siècle n'a pas abondé dans le senti-

[1] *Traité de la Concupiscence*, ch. XXXII.

ment de la nature, il ne faut pas trop le lui reprocher; c'est au contraire une preuve de la trempe ferme de son esprit. Voyez de nos jours l'excès contraire chez les hégéliens de l'Allemagne, qui, en invoquant la nature, descendent au néant, et ornent leurs odes à la mort de petites fleurs et de toutes les sentimentalités de la poésie naturaliste.

Peut-être le xvii[e] siècle a-t-il poussé la sévérité un peu trop loin; mais mieux vaut cent fois cet excès que l'excès contraire. Il ne faut pas en vouloir à ce grand siècle d'avoir consacré tout son génie à célébrer la valeur de la personne humaine, de la liberté, de la moralité, du monde supérieur, de Dieu; de s'être beaucoup plus préoccupé du monde de l'âme que de celui des corps, d'avoir soutenu dans l'art la cause de l'intelligence, du spiritualisme; d'avoir élevé haut ces nobles attributs de l'homme, images de la Divinité. Et encore l'homme, l'humanité, les voyait-il, les peignait-il dans leur grandeur, dans leur idéal, et non, comme nous, dans leur laideur, leur réalité. Le xvii[e] siècle choisissait, épurait les modèles de ses portraits. Cela convenait au siècle qui tout entier proclamait à la suite de Descartes que l'esprit est plus facile à connaître que le corps. Si le xvii[e] siècle exagérait cette doctrine, n'était-ce pas au profit de l'homme, dont il relevait la dignité au-dessus de celle de la nature, bien entendu sans l'élever jusqu'à Dieu? Et cela ne valait-il pas mieux que ce que nous faisons? Chose étrange! à la fois nous égalons l'homme à Dieu et nous le rabaissons jusqu'à la nature. L'orgueil et la concupiscence se réunissent et absorbent tout dans le moi, et, faisant

l'homme tout à la fois Dieu et nature, ne laissent plus que lui d'existant; c'est le triomphe de l'égoïsme. Les deux principes qui luttent dans l'homme depuis la chute, l'un qui le tire en bas, l'autre qui l'élève en haut, se donnent ici la main.

Pascal a dit, dans une de ses lettres, que tous les objets naturels créés ne sont que des symboles, des signes qui nous voilent et en même temps nous découvrent Dieu présent partout. Il y a là en germe, dès le xvii[e] siècle, toute une esthétique, toute une théorie de l'art.

DES SYSTÈMES PANTHÉISTES EN ESTHÉTIQUE

Une beauté non connue, non perçue, n'existe pas. C'est la connaissance, c'est l'idée seule qui fait l'existence.

Les hégéliens le disent, mais dans un sens général, au lieu de le dire par rapport à l'intelligence de l'homme, et c'est là leur erreur.

Heine, par extension poétique ou par système hégélien, mais toujours d'une façon charmante, l'a dit de la beauté de la femme : « Ah! souhaite que je t'aime toujours, car du moment que je ne t'aimerai plus, tu perdras ta beauté; il n'y a que mon amour qui te rende belle. »

Si d'une part l'idée fait l'existence (au moins pour notre intelligence), et si d'autre part nous reconnaissons (contrairement à l'erreur des hégéliens) que nous ne faisons pas la vérité, mais qu'elle existe par soi, qu'elle est devant que nous la pensions, nous admettons par cela

même qu'il y a un être en qui elle est perçue, comprise; en qui elle a conscience d'elle-même, puisque sans cela elle n'existerait pas. L'intelligibilité, non l'*intellection* actuelle, est condition et principe d'être. L'abstraction n'est rien, n'existe pas en dehors de l'esprit, et par conséquent suppose un esprit. Hégel est arrivé à dire de l'intelligence humaine tout ce qui est vrai de l'intelligence divine. En corrigeant cette erreur d'attribution, il a dit parfois de fort belles choses et fort vraies.

Hégel, défigurant les mystères et le dogme du christianisme pour les accommoder à sa doctrine, regarde l'avénement de cette religion comme l'avénement de l'idée de l'identité de Dieu et de l'homme. L'Homme-Dieu, c'est pour lui le symbole de cette identité des contradictoires qui fait le fond de sa philosophie. Ce n'est pas, comme dans le système de Spinosa, l'homme qui n'est réduit qu'à être une partie modifiée de l'être universel; c'est au contraire, suivant Hégel, l'être universel qui ne se réalise et ne prend conscience et vie que dans les individus. Dieu s'abaisse, descend dans l'homme; c'est Dieu fait homme, c'est la religion de l'humanité; ce n'est pas le moi absolu en Dieu, c'est Dieu absolu dans le moi. Il n'y a pas d'autre Dieu que l'homme; pas d'autre raison suprême créatrice que la raison humaine et ma propre raison. Cette divinisation est appliquée partout aux principes esthétiques de Hégel.

Il reconnaît bien un idéal, et cet idéal c'est Dieu; mais

comme Dieu n'est que la raison humaine, il s'ensuit que le beau n'est que notre propre idée; n'est pas en dehors de nous, n'a pas d'existence immuable, absolue. Cet idéal peut être toutes les extravagances et les imaginations de l'homme.

C'est par là qu'il juge l'art chrétien ou romantique (selon lui) et son idéal. L'art chrétien, pour lui, admet et divinise toutes les imperfections de l'humanité comme type du beau. Ce qui est idée humaine, manifestation d'une puissance quelconque de l'âme, est beau. C'est là le but de l'art. L'art est esprit, révélation; et il entend cela dans le sens que l'art n'a d'autre mission que d'être un portrait fidèle de l'âme humaine, de ses sentiments, de ses passions, de ses états; tout, par cela même que c'est une chose humaine, a pour lui la même valeur comme beau et comme bien.

Hégel dit, au commencement de son esthétique (1[er] vol., Introduction), que l'homme a trois moyens de réaliser l'absolu, emploie trois voies pour se le rendre objectif, savoir : l'art, la religion et la pensée pure. Or, de ces trois voies, il y en a deux qui ont maintenant fini leur temps et qui sont désormais insuffisantes à représenter la conception de l'absolu telle que l'esprit la saisit aujourd'hui. L'art et la religion sont arrivés à leur dernier degré et ne peuvent plus servir à rien. Ainsi l'art est considéré comme un moyen provisoire, inférieur, qui n'a point d'existence propre, ne doit pas durer toujours, ne correspond pas à un besoin éternel de l'âme humaine, à un procédé universel; c'est une forme passagère qui a convenu jusqu'à présent pour exprimer certaines con-

ceptions de l'idéal, et qui doit être remplacée maintenant par une forme plus parfaite. Il ajoute, pour prouver que l'art est mort aussi bien que la religion : « Qui courbe maintenant le genou devant les madones de Raphaël? »

La mélancolie conçue par la philosophie et l'art panthéistes.— Aristote et les grands hommes mélancoliques. — Quel sens donner à cela? Les hégéliens abusent de cette idée.

Sans doute la mélancolie existe, non-seulement dans Héraclite ou Platon, mais aussi au XVIIe siècle, quoi qu'on en ait dit. La mélancolie est la source de toute poésie, de toute philosophie, de tout art; mais comment faut-il l'entendre?

La mélancolie n'est autre chose que l'amour et le sentiment du divin, la tristesse de ce que les choses sont passagères, mobiles, périssables, mêlées de mal et de bien, de ce que rien ne demeure; et c'est un retour sur nous-mêmes, une aspiration de ce monde imparfait à la perfection suprême, de ce monde dépendant à l'indépendance souveraine, de cette vie dispersée à la vie pleine et toujours identique à elle-même. Voilà ce qu'elle est. — Dans ce sens pas de grands hommes sans mélancolie; et, en effet, voilà le fond de ce que nous appelons communément de ce nom : la fuite du temps, le regret du passé, les aspirations vers un avenir meilleur, l'amour, la jeunesse. Il y a donc une mélancolie saine et vraie. Son abus, c'est quand elle ne sert pas à nous faire passer de ce monde au monde supérieur; mais

qu'elle s'enferme et se consume dans un vain cercle de regrets stériles, sans nous élever de ce temps morcelé et fugitif à l'éternité.

L'abîme de la philosophie hégélienne, c'est qu'elle gâte et pervertit la mélancolie de deux façons :

D'abord Hégel la supprime: c'est-à-dire qu'il est content et satisfait de ce qui est; qu'il n'en sent pas l'imperfection et la faiblesse, qu'il ne cherche pas au delà; qu'il n'a pas le sens et le désir de l'infini, qu'il le nie et proclame le réel idéal, le fini infini, l'imparfait parfait et l'homme Dieu. Il nie tout ordre supérieur comme un vain mot, et prend ce monde-ci pour l'absolu; ses fantômes, ses ombres pour la vérité. Le manque d'infini, de Dieu, l'athéisme enfin, voilà le fond du système, et, malgré quelques déguisements, il y insiste sans cesse.

Ensuite ses disciples ne pouvant étouffer la mélancolie, sentiment naturel à l'homme, la retournent le plus souvent pour aller au néant au lieu d'aller à l'être, appliquent cela dans les arts et la poésie, et écrivent des odes au néant. Quelle perversité incroyable, d'appliquer cette mélancolie et ces aspirations au néant et au mal! « O néant! ô puissé-je voir de grands crimes! » s'écrie l'un d'eux. Curieux phénomène! monstruosité! Ce ressort donné pour s'élever, ils le plient en bas; la prière, ils la changent en blasphème.

Dans l'esthétique de Hégel, le principe, le système général est faux, parce qu'il n'est qu'une application de sa doctrine à la philosophie de l'art; mais il y a de bons

détails, des jugements particuliers sur les objets divers de l'art qui ont souvent beaucoup de justesse, de bonnes appréciations d'œuvres de musique et de peinture, ou d'artistes célèbres. Il lui est impossible d'être conséquent jusqu'au bout, et de répudier constamment le sens commun de l'humanité. Dans ces objets où ne s'applique pas une démonstration rigoureuse, on le surprend, à son insu sans doute, jugeant d'après les principes ordinaires et vulgaires de ce *gesundter Menschenverstand*, de ce bon sens dont il fait tant fi; et abandonnant sa raison philosophique, qui n'est que le contre-pied du bon sens, comme il le déclare naïvement lui-même. Alors les facultés vraiment très-puissantes de son esprit n'étant plus appliquées à rebours, il s'ensuit qu'il a dans certains moments, toutes les fois qu'il ne songe pas à son système préétabli, des vues très-justes et très-originales.

Ainsi il y a un très-bon passage où, même sur une question de principes, il se rencontre à peu près avec Toppfer dans la même idée, bien qu'il l'exprime différemment, à savoir que l'art en général n'est autre chose qu'une langue, où les signes, les formes n'ont absolument aucune valeur propre; ne doivent pas être considérés comme destinés à reproduire, à imiter les choses sensibles; mais à manifester, au moyen des objets pris comme signes, le beau immatériel que conçoit la pensée de l'artiste. Il y a là, dit-il, un intermédiaire entre la sensation pure et la pensée pure; voilà pourquoi les objets de l'art ne s'adressent qu'aux deux sens les plus élevés, l'ouïe et la vue, les deux sens de l'intelligence, pour pénétrer à leur aide jusqu'à l'âme; tandis que les sens

purement sensibles, qui ne réveillent aucune idée morale, le goût, l'odorat, le toucher, sont absolument exclus de l'art.

« Le but de l'homme dans l'art, dit Hégel, est de retrouver dans les objets extérieurs son propre moi. » En cela il défigure une pensée juste au fond. — Le but de l'homme dans l'art n'est que de réaliser le beau qu'il conçoit, de réaliser cette pensée; mais cette pensée n'est pas lui-même. La pensée de l'homme n'est pas lui comme la pensée de Dieu est Dieu. Cette pensée de l'artiste qu'il cherche à réaliser dans le monde extérieur, c'est l'absolu, c'est l'infini, c'est Dieu. Or Hégel a posé que l'homme est l'absolu, l'infini, Dieu en un mot; donc la pensée de l'homme c'est lui-même; le beau qu'il conçoit n'existe point en dehors de lui, mais est en lui purement subjectif. Il doit en conclure que le but de l'homme c'est de s'objectiver lui-même.

Il faut montrer, contrairement à M. Renan et aux panthéistes modernes, que l'art n'est plus rien qu'une frivolité et une vanité comme toutes les autres, qu'il perd sa haute et chère valeur, si on cesse de le rattacher à l'idée d'un Dieu *personnel*, source et *substance* immuable de la beauté; s'il ne répond aux besoins intimes et profonds du cœur humain; s'il n'est amour, gage d'amour, promesse de la possession de la beauté à laquelle il aspire, et qui reste au-dessus et en dehors de lui.

Le culte de la beauté dans l'art devient une idolâtrie

vaine et coupable, si on y adore comme beauté la pensée humaine qui y est renfermée; comme infini, ce qui n'est que l'élan du fini vers l'infini.

Quel serait à un moment donné le désespoir de l'homme s'il s'appuyait uniquement sur l'art séparé de sa source et de son but, s'il croyait que l'art se suffit à lui-même, et suffit à la soif intérieure de son âme!

Qu'on se rappelle les larmes versées par Heine aux pieds de la Vénus de Milo, le jour où il s'aperçut pour la première fois qu'il avait besoin de s'appuyer sur quelque chose de plus fort et de plus haut que lui; où cette âme d'artiste, cette nature si profondément esthétique, ressentit amèrement l'insuffisance de cet art qui avait été toute sa religion, et vit tomber ce *beau humain,* qu'il avait entouré d'un culte ardent et unique.

Faiblesse de l'art isolé et séparé de Dieu.

1° L'art est fragile et passager; le temps renverse les monuments, brise et met en pièces leur harmonie et leurs proportions, efface les couleurs et les formes des tableaux, en détruit la matière; l'intelligence d'une langue, d'une forme, se perd; les chants de l'antiquité restent des hiéroglyphes muets pour l'avenir. Quel découragement, quelle tristesse profonde s'empare de l'homme quand il songe que ces œuvres qui sont pour lui le prix de la vie, qui renferment un trésor, où ont été déposées et résumées les plus hautes richesses de l'humanité, sont destinées à la mort, s'en vont déjà en poussière; que la génération à venir ne jouira plus de ce qui pourtant renferme un principe éternel de sa nature!

Et, en effet, les fresques du Vatican pâlissent, Gluck

parle déjà une langue morte, les cathédrales s'affaissent sur elles-mêmes. L'âme humaine souffre de ce qui passe et de ce qui change; surtout quand elle s'est attachée de toutes ses forces, de tout son instinct et de tout son désir à des choses immortelles. Que serait-ce donc si toutes ces choses étaient elles-mêmes la beauté, et non pas son ombre d'un jour sur la terre; si elles étaient le terme des élans de l'âme et non le marchepied pour y arriver, les ailes et le secours pour y tendre?

2° L'art est fragmentaire et incomplet, il ne nous donne que des rayons distincts et isolés de la beauté que nous entrevoyons; il ne nous donne jamais l'ensemble, la source pleine et inépuisable; il nous la montre éparpillée dans l'espace et le temps.

3° L'art est, comme l'âme humaine, emprisonné dans un corps, soumis à la gêne et à l'esclavage des sens. La beauté est emprisonnée dans une matière qui la masque autant qu'elle la manifeste, dont le poids l'attire sans cesse en bas, qui est sujette à mille infirmités, défaillances et imperfections. C'est sa condition nécessaire, comme celle de l'homme ici-bas; condition de misère, de lutte et d'assujettissement, mais qui n'est pas définitive.

4° L'art ne donne pas la possession pleine et la jouissance bienheureuse de la beauté. C'est comme un éclair qui traverse la nuit sombre, comme une goutte d'eau qui laisse la soif plus ardente.

Son but et son résultat est d'exciter les désirs, non de les satisfaire; de tourner l'œil de notre âme vers le centre de ses éternels besoins, non de les rassasier; de l'en-

flammer d'amour, non de l'unir à son objet. — Tristesse et découragement quand de l'admiration d'une œuvre qui vous a un instant fait entrevoir la splendeur de la beauté, on retombe dans la solitude et la nuit qui vous entourent en ce monde. — Difficultés, obstacles, épines dont cette vue même d'un instant est accompagnée. Il faut pénétrer le sens du signe; c'est un travail d'intelligence gêné par la faiblesse et la diversité des organes des sens, soumis aux accidents des dispositions d'esprit. Ce n'est pas un repos dans le sein de la beauté.



DU SENTIMENT DU BEAU

CONSIDÉRÉ AU POINT DE VUE RELIGIEUX

Je ne connais qu'un bien ici-bas, c'est le beau; et encore n'est-ce un bien que parce qu'il excite et avive nos désirs, non parce qu'il les comble et les satisfait.

Ce n'est pas une pure distraction, une récréation facile que je cherche dans les arts et dans la nature. Dans tout ce qui me touche, je sens que l'amour que j'ai pour le beau est un amour sérieux, car c'est un amour qui fait souffrir. Où chacun trouve des jouissances ou du moins les adoucissements et les consolations de la vie, je sens comme une nouvelle et délicieuse source de tourments. La splendeur d'une soirée, le calme d'un paysage, un souffle de vent tiède de printemps qui me passe sur le visage, la divine pureté d'un front de madone, une tête grecque, un vers, un chant, que tout cela m'emplit de souffrance!

Plus la beauté entrevue est grande, plus elle laisse l'âme inassouvie, et pleine d'une image insaisissable.

Quand on ne sépare pas l'idée du beau de celle de Dieu, et sa jouissance des besoins éternels de l'âme, le beau porte au bien, élève et purifie par l'amour. On éprouve le besoin d'avoir la conscience pure pour s'approcher du beau, de garder sa conscience pure après l'avoir contemplé; autrement la jouissance en est altérée, il n'y a plus harmonie en nous. L'admiration n'est plus un sentiment auquel l'âme puisse se livrer tout entière : elle se sent trop différente et trop indigne de son objet. Qui n'a pas senti, après avoir mal fait, la vue du beau lui être un reproche, lui causer un malaise moral, un sentiment d'humiliation, de mécontentement intérieur, au lieu d'une calme et douce félicité? Qui n'a pas senti, au sortir d'une grande et vive admiration, son être ennobli; l'image resplendissante que la vue du beau a laissée en lui le fortifier contre une pensée basse ou honteuse, contre une tentation mauvaise, s'il voulait s'en glisser quelqu'une en lui? L'âme, rendue délicate, est plus susceptible à l'atteinte des choses grossières, et plus craintive de souillures. Et si la tentation venait à surprendre sa faiblesse et à triompher, qui n'a senti ce souvenir divin augmenter en lui le remords cuisant, le vif sentiment de son indignité et de la laideur de son acte, la conscience de sa déchéance et le mépris de soi-même? C'est une sorte de condamnation par la beauté présente encore, une réaction douloureuse par laquelle le *divin* outragé se venge. En ces moments on rapproche involontairement sa vie du type de beauté éternelle, et les

laideurs en ressortent par contraste. Mais pour cela il faut aimer le beau sérieusement, et le concevoir comme quelque chose de sacré et d'absolu.

Alors il arrive un peu ce qui arrivera au jugement de l'âme : le jugement, l'enfer, la vue subite de toute la vie comme dans un clair miroir, de toutes ses taches dans la pleine et impitoyable lumière du beau.

Puis la privation et l'éloignement de Dieu qui est cette beauté, l'éloignement du beau à jamais; pour demeure, la région du laid, du désordre, des ténèbres, de l'ignorance; tous les besoins essentiels et profonds de notre nature reconnus et non satisfaits, le besoin d'aimer tourné en haine. Est-il un tourment et un désespoir plus terrible que celui de l'âme qui ne peut pas jouir de son amour, qui n'a aucun espoir d'en jouir un jour?

Ainsi, dès ce monde, après avoir goûté le beau, l'âme, à la lueur d'un rayon isolé de la beauté éternelle, voit tous ses défauts, ses *discrepances* dans le concert des harmonies divines; elle entend ses dissonances, et elle ressent l'aiguillon de cette douleur suprême, la plus profonde de toutes, celle de l'être qui sent qu'il se détourne de sa fin et se rend indigne de son objet. Ce rayon inonde et éclaire les replis intimes et tire au grand jour la vilenie et les bassesses des pensées qui s'y cachaient; de façon qu'élevée au-dessus de ses faiblesses, et prosternée dans l'humiliation qu'elles lui causent, reconnaissant dans le beau qui la rend heureuse et qui la condamne une image de Dieu, elle s'écrie : « Seigneur, je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison, mais pourtant daignez la purifier par votre présence, afin qu'elle devienne digne

de vous servir constamment de demeure, et qu'elle vive par vous de sa véritable vie. »

C'est une sorte de communion divine par la vue du beau, et de promesse du bonheur éternel, si on l'entendait ainsi.

Voilà la seule manière non stérile d'aimer et de comprendre le beau manifesté dans l'art humain, celle qui nous élève vers les biens éternels, et nous en donne la promesse et l'avant-goût.

III

NOTES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE

ET LA MUSIQUE

PEINTURE

ÉCOLES ALLEMANDE ET FLAMANDE

VAN EYCK[1]

ADORATION DES MAGES. — Pinacothèque de Munich. — Grand, simple; une œuvre capitale. — Il y a plus de largeur, plus de finesse, plus d'idéal que chez les anciens Allemands; moins de sécheresse et plus de douceur. Les

[1] Parmi les notes très-nombreuses recueillies par Alfred Tonnellé dans les divers musées qu'il avait visités à l'étranger, nous donnons seulement celles qui nous ont paru les plus importantes, et qui renferment un jugement arrêté sur un peintre, sur une école, ou sur une période de l'histoire de l'art.

Ces réflexions étant destinées par lui à recevoir une tout autre

mages sont simplement vêtus, point de pompe ni d'éclat; ils s'agenouillent pieux et simples devant la maison où est l'enfant et la mère; point de prétexte à l'étalage. — Le vieillard aux cheveux gris, vêtu de rouge, est admirable. — La Vierge et saint Joseph ont bien l'air de pauvres gens; saint Joseph tient son bonnet à la main; la petite Vierge est douce et charmante. La peinture est étonnante de perfection et de couleur. Du premier coup, l'inventeur de la couleur à l'huile la porte à un degré de force, de richesse, qui n'a jamais été surpassé.

HEMLING

Les Sept Joies de Marie. — Pinacothèque de Munich. — Très-grand tableau. — Les sept joies et une foule d'autres épisodes accessoires, qui font presque toute l'histoire de la naissance et de la passion du Sauveur, sont répartis sur divers plans dans un immense paysage vert, avec des défilés, des montagnes, des maisons isolées, des villes et des tours, et la mer au fond. Les diverses scènes

forme, se présentent ici presque toujours unies à la description de l'œuvre qui les avait inspirées, et mêlées ainsi à une appréciation toute particulière et spéciale. Nous les donnons sous leur forme primitive de simples notes destinées à fixer les souvenirs. Nous avons omis celles qui étaient purement descriptives; ce qui explique pourquoi quelques peintres très-importants sont passés sous silence. Le travail définitif eût comblé ces lacunes, et rétabli entre ces diverses appréciations la proportion qu'il est impossible de conserver dans un premier jet. Nous avons cru cependant, malgré l'incohérence apparente et le défaut de liaison de ces notes, qu'elles offriraient quelque intérêt. G.-A. H.

sont séparées entre elles par des montagnes et des mouvements de terrain. Au milieu et en avant, l'adoration des mages; à droite au second plan, on voit le cortége monter à cheval et s'éloigner entre deux montagnes; à gauche, on voit jusqu'au fond du tableau tout le voyage et les aventures des rois; Hérode dans une ville qui consulte les devins; les rois qui viennent à lui, puis leur marche vers Bethléem; plus en arrière, en toutes petites figures, la Salutation angélique, puis la nativité et l'adoration des bergers; à droite sur le premier plan, la résurrection; un peu en arrière, le Christ apparaissant dans le jardin; à l'extrémité, la descente du Saint-Esprit; au fond, l'ascension, que regardent les disciples; la mort de la Vierge, puis une troupe de cavaliers s'avançant vers des vaisseaux où ils s'embarquent. Tout cela est d'une finesse et d'un charme incomparables. Mille détails exquis se découvrent à chaque instant. Jusque dans les plus petites figures, il y a toujours une élévation, une expression, une largeur incroyables, unies à la plus grande naïveté. C'est l'exécution de la miniature avec le style de la haute peinture. Le Christ apparaissant à Madeleine, et le groupe des apôtres sur la montagne, sont ravissants. Madeleine, agenouillée dans la prairie, n'a jamais été peinte plus belle, plus gracieuse, plus pleine d'une joie sainte.

Il ne me paraît pas possible de douter que ce ne soit d'Hemling. On reconnaît, à ne s'y pas méprendre, la touche fine, déliée, des tableaux de Bruges, appliquée à la peinture à l'huile. Il n'y a que lui qui ait su exprimer d'une façon si minutieuse les plus petits détails,

et conserver cependant aux visages une noblesse frappante. Ce serait plus merveilleux qu'il se fût trouvé deux hommes du même nom, d'un génie si parfait et si prodigieusement semblable, ayant la même pensée naïve et haute, le même faire délicat et large, que de croire que le même homme a peint à l'huile après avoir peint à la détrempe. Cette délicatesse à un degré si exquis, Hemling seul l'a eue. L'homme qui regarde par la fenêtre, dans l'*Adoration des Mages*, me semble exactement le même comme traits, et est certainement le même, comme pose et comme place, que celui qu'on donne à Bruges pour son portrait. Il semble même qu'il soit parvenu à transporter dans la peinture à l'huile cette douceur et cette fraîcheur de teintes qu'il avait trouvées dans la peinture à l'eau.

Adoration des Mages. — Pinacothèque de Munich. — Un triptyque. A droite ***Saint Jean***, ***Saint Christophe*** à gauche. — Ici encore on reconnaît parfaitement la touche d'Hemling dans de plus grandes proportions. Le tableau du milieu est beau et finement touché; le ***Saint Jean*** aussi. — Le *Saint Christophe* est merveilleux. Sa tête forte est finement peinte, et surtout celle si charmante de l'enfant Jésus. Le saint si fort et si bon, l'enfant si divin. D'ailleurs, ce *Saint Christophe*, cet enfant et le paysage, ressemblent étonnamment à ceux de Bruges. — Le saint marche dans l'eau agitée; les petites vagues d'une mer ou d'un grand fleuve; le soleil se lève dans des vapeurs jaunes, dorées, au-dessous de deux grandes bandes de nuages couleur de feu, et jette un éclat transparent sur le paysage sortant de l'ombre du matin; l'eau est d'un bleu

pâle que la lumière des premiers rayons blanchit. Il y a là une matinée de Claude, peinte comme on pouvait la peindre alors.

ALBERT DURER

Adoration des Bergers (ou plutôt Sainte Famille). — Pinacothèque de Munich. — Couleur plus vive et moins sévère qu'à l'ordinaire. Sous une espèce de portique ou d'arcade en ruines qui rappelle l'Italie, l'enfant Jésus repose à terre, entouré d'une troupe de charmants petits anges qui le soutiennent. Marie et Joseph sont agenouillés de chaque côté. La Vierge a le type ordinaire d'Albert Dürer. Les joues fortes, manquant un peu de délicatesse, mais peintes avec plus de finesse et de soin que d'habitude; belles mains croisées sur sa poitrine, pleines d'adoration recueillie. Ses cheveux dorés retombent le long de ses joues; sa coiffe blanche un peu lourde. Ce n'est pas la Vierge tendre, gracieuse, rayonnante de jeunesse et de beauté des Italiens; c'est quelque chose de plus serein, de moins aimable; la femme paraît moins. Est-ce l'influence de la réforme? — Les Christs d'Albert Dürer sont bien supérieurs à ses Vierges. Son génie était plus fort que tendre.

Les Quatre Apôtres. — Pinacothèque de Munich. — En deux pendants; peut-être le plus étonnant chef-d'œuvre d'Albert Dürer et la plus haute expression de son génie. Maturité et perfection. Saint Paul et saint Jean dans chaque panneau sont sur le devant; on ne voit que

la tête de saint Pierre et de saint Marc derrière l'épaule des premiers. Saint Jean est couvert d'un manteau rouge, saint Paul entièrement drapé d'un large manteau blanc. Ampleur étonnante des draperies, et plis d'une simplicité et d'une majesté merveilleuses. Les têtes, pour la profondeur, la force, l'énergie de l'expression, n'ont point été surpassées. Ce n'est pas inspiré, enthousiaste, c'est réfléchi; c'est grave, sérieux, austère; ce n'est plus de la peinture catholique; certainement c'est la réforme, c'est l'esprit de l'Allemagne moderne qui apparaît là.

Saint Jean est le plus étonnant et le plus original. Quelle puissante création! Où est le mysticisme, la naïveté du moyen âge, la tradition! Dürer a tué cet informe et grossier type du saint Jean de la première école allemande. Il n'est pas très-jeune; son front s'est dégagé; les cheveux blonds, épais par derrière, sont un peu rares sur le front. La tête penchée en avant, sérieux et attentif, il lit dans un livre. Ce n'est plus un inspiré, mais un savant, un penseur; il étudie la parole. Le type est complétement allemand, plus accentué que beau; ces yeux recueillis, baissés, adorant la parole qu'ils lisent, l'esprit de la loi plutôt que le Christ même, recueillis dans la pensée et non dans l'extase; adoration et foi encore, mais foi raisonnée, procédant de l'examen et de la réflexion. Derrière lui la tête de saint Pierre qui regarde dans le livre, et que saint Jean semble enseigner; tête forte, rustique, inculte, qui exprime la surprise de l'illettré. Étonnement et respect comme devant une science plus haute que lui. Groupe d'une composition, d'un sens et d'un effet très-grands. La pensée et le sérieux, en voilà le caractère.

Le saint Paul, chauve, tient l'épée et un grand livre fermé; tête à moitié dans l'ombre, grande barbe magnifique; œil profond, front d'une largeur et d'une force étonnantes. Un rayon de lumière modèle parfaitement la tempe saillante; c'est la force personnifiée unie à l'intelligence. Derrière lui, dans le clair-obscur, saint Marc vu de face. C'est une tête de guerrier, ferme, décidée, aux yeux largement ouverts; elle est conçue avec une singulière vigueur. Le teint de ces hommes est coloré, rude, hâlé. C'est peint avec une sûreté et une *maestria* supérieure à toutes les œuvres de Dürer.

Les Deux Chevaliers armés. — Pinacothèque de Munich. — Ils se tiennent tous deux debout devant leur cheval; ils ont l'air de bourgeois sous l'armure de chevaliers; rien de hardi, de chevaleresque et d'aventureux dans ces deux hommes; ils semblent soucieux et tristes; leurs têtes pensives ne sont déjà plus du moyen âge; air pratique, préoccupé. On dirait qu'ils sont une image de ce xve siècle où ils vivent, siècle troublé, souffrant, où commence un monde nouveau, et où finit douloureusement l'ancien état de choses. Dans beaucoup des tableaux d'Albert Dürer on sent comme la fin du moyen âge et la transition à une époque moderne. Expression de malaise. Ces têtes magnifiques sont pleines de la poésie sérieuse, triste, qu'Albert Dürer sait tirer de la nature, de la réalité prise telle qu'elle est, et fortement exprimée. Très-belle peinture, de ce ton sévère, sans éclat, qui répond aussi bien à son génie que son dessin et ses types. Ces deux chevaliers sont déjà sur le déclin de l'âge viril; ils

sont comme la dernière expression du moyen âge qui s'en va, de la chevalerie détrônée et dépouillée de la fierté et de l'ardeur de sa brillante jeunesse, soucieuse sous le casque; quelque chose de populaire.

Une Lucrèce nue, en pied, se tuant; un peu roide, mais très-vigoureuse. Elle n'a rien de romain; c'est une pure Allemande, assez laide, mais forte, originale et saisissante quand on la comprend. Elle plaît mieux et se comprend mieux que toutes les belles Lucrèces italiennes, qui auraient l'air toutes disposées à vivre et à jouir de leur beauté, qui ne paraissent point inconsolables. J'aime cette lumière vive, blanche, brillante, qui tombe si singulièrement sur le front et sur l'épaule comme un rayon d'en haut. J'aime ce regard levé et cette expression de chagrin, ce *tiefer Gram* empreint sur tout le visage, ce pli du front, ce visage chiffonné à qui la douleur donne une expression si terrible et si sombre. Ce n'est plus le moment pour la grâce d'habiter sur ce visage. (Pinacothèque de Munich.)

Gravures d'Albert Durer. — Exposées à Manchester, 1857. — Les gravures d'Albert Dürer sont d'un fini, d'un rendu beaucoup plus grand, plus noir, plus ombré que celles de ses prédécesseurs. Il obtient toujours les masses d'ombre par des traits extrêmement déliés, serrés très-près les uns des autres; son procédé va jusqu'à la subtilité, et son originalité est qu'à cette délicatesse s'unissent une vigueur et une profondeur de pensées extrêmes. Joignez à cela le sentiment familier, l'amour

pur et minutieux de la nature, un esprit sentant la poésie de tout ce qui se meut en elle, une grande élévation morale, et une puissance étrange, saisissante d'imagination, un sens du mystère et du merveilleux. La charmante *Nativité* avec cette cour de maison allemande et saint Joseph qui tire de l'eau au puits, est conçue dans le même esprit que l'*Adoration* de Munich.

Dans la *Passion*, bien que souvent le manque de simplicité se fasse sentir, l'expression de noblesse, de puissance et de pensée dans la tête du Christ s'élève jusqu'au sublime, comme dans le livre d'heures de Maximilien. C'est un Christ sévère et fort, souvent indigné; ce Christ du commencement du XVIe siècle, non plus le Christ beau, doux, mystique des âges de foi candide et paisible, sans manquer pourtant de sentiment religieux. — La *Descente aux Limbes*, superbe.

HOLBEIN

Ce qu'il y a de merveilleux chez Holbein, et en quoi il surpasse tous les autres Allemands, c'est la finesse, la sûreté, la subtilité, la profondeur avec laquelle il analyse et exprime par les traits le caractère moral de ses personnages; quelquefois froidement, quelquefois durement, sacrifiant à cela tout le reste, mais avec un don d'observation et de pénétration qui n'est jamais en défaut. C'est un moraliste de premier ordre; par là il se rattache au caractère de l'école allemande, qui est surtout la pensée.

REMBRANDT

Un enfant agenouillé dans l'ombre et les mains jointes, auprès d'une aïeule assise, dont le visage et la poitrine sont seuls éclairés. Elle a fermé son livre, ôté ses lunettes, et paraît pieusement réfléchir. L'enfant est plein de charme et d'attention sérieuse. — Scène de poésie domestique on ne peut mieux sentie. — Grande expression sur les visages et dans le groupe. Voilà de ces choses qu'on devrait graver et propager à la place de toutes ces *Lectures de la Bible* à l'*aqua tinta*. (Londres. — Bridgewater Gallery.)

La Nativité. — Pinacothèque de Munich. — C'est bien là le Christ et l'Évangile des *gueux*, des pauvres, des misérables. Considéré à ce point de vue, Rembrandt a compris et rendu l'Évangile avec une profondeur qui ne le cède en grandeur et en intérêt à aucune autre conception. Dans ces têtes de pauvres il y a une piété intime et forte, sans réserve et sans subtilité, qui est admirable. Ils croient de tout leur cœur ; ils croient avec bonheur à celui qui vient pour eux, qui sort du milieu d'eux, qui les console et les délivre. Le Christ des pauvres, Rembrandt l'a tiré de l'Évangile et l'a créé. Nulle part je n'ai vu la pauvre crèche de Bethléem et le récit de l'Évangile aussi *vraiment* rendus qu'ici. Rien n'est fardé : l'enfant Jésus est grossièrement empaqueté ; il est là sans force et sans mouvement, faible, pauvre, couché sur une paille

grossière dont quelques brins lui reviennent même sur le visage; mais de ce berceau sort une lumière qui éclaire toute la scène. La Vierge est laide; elle est vêtue d'une mauvaise robe et d'un méchant manteau. Mais avec quel doux et tendre sourire maternel et quelle expression de méditation et d'intime bonheur elle a les yeux fixés sur son enfant! Elle ne regarde pas les bergers, rien que l'enfant. Elle est trop occupée à méditer sur cette douce et sainte maternité. *Elle conserve toutes ces choses dans son cœur.* — Quel respect religieux! quelle foi forte dans la tête grossière d'un pâtre qui joint les mains!

La Femme adultère. — National Gallery, Londres. — Petite figure splendide. — Suite de l'Évangile des pauvres. — Je voudrais qu'on rassemblât une série d'illustrations de la Bible par Rembrandt. — Le sujet principal est en avant, frappant les yeux, et encore plus à cause de la lumière qui l'illumine en plein. La femme, tout entière sous le poids de sa honte, tirée impitoyablement au grand jour, et qui ne peut se cacher. Figure assez insignifiante, la lumière dit tout. L'autre partie la plus éclairée est la tête du Christ, le jugement. Il est représenté à dessein comme un pauvre, ainsi que les apôtres en haillons qui l'entourent, pieds nus, le bâton à la main. Cette tête vulgaire est sublime. Grande chevelure éparse, air calme, et de profonde méditation sur la misère de cette femme; une tristesse et une compassion miséricordieuse pour les faiblesses de l'humanité sont peintes dans ce regard; mais c'est une bonté qui n'exclut pas la grandeur et la sévérité divines, une bonté de juge. Rien de

plus profondément émouvant et humain. Derrière le Christ les apôtres dans un clair-obscur superbe. — En cercle autour de la femme, regardant le Christ qui ne parle pas encore, les odieux pharisiens; l'orateur en avant avec sa figure hideuse, son geste de mépris orgueilleux pour la pauvre accablée qu'il semble écraser du regard, tandis que celui du Christ sonde la faiblesse de ce pauvre cœur. A droite, dans l'ombre, un groupe de mendiants qui regardent avec confiance et dévouement le Christ, d'un air qui semble dire : Notre protecteur est là ; des affligés qui attendent avec foi le passage du Consolateur; un vieux boiteux et une femme pleurant. Quel profond et touchant sentiment évangélique! — Le rayon de lumière qui frappe et découvre en plein la femme honteuse est un trait de génie.

Prédication de saint Jean. — Exposition de Manchester, 1857. — *Grisaille.* — Appartient encore à son Évangile populaire. — Saint Jean, debout au fond, à l'air maigre et misérable, est un *gueux* lui-même, et s'adresse à une foule de *gueux* campés autour de lui; ils sont tous assemblés sous un vif rayon de lumière qui vient on ne sait d'où. Des bohémiens sont campés; des enfants s'amusent entre eux. Au milieu de toute cette grossièreté de la vie populaire, l'expression et l'attitude de ceux qui écoutent la prédication est admirable. Il y a sur certaines têtes une profondeur d'attention, d'émotion, de méditation qui est sans égale. On sent que cette parole-là touche leur fibre et la fait vibrer profondément. Ils sont pénétrés, et tout passe sur leurs physionomies, qui ne

savent rien cacher. A l'écart, conseil des vieux pharisiens. — Le geste et le mouvement du prédicateur sont éloquents. Comme par dérision, un buste couronné est placé sur une pyramide; un buste de ces maîtres du monde que ce souffle va renverser semble assister à ce prêche populaire tenu à ses pieds. Merveilleux sens historique et évangélique de Rembrandt! Comme c'est bien l'appel des déshérités et des souffrants et la bonne nouvelle des pauvres. La puissance qui s'élève de ces bas-fonds méprisés, mais épurés, semble personnifiée dans l'action de ce saint Jean.

EAUX-FORTES DE REMBRANDT

EXPOSITION DE MANCHESTER, 1857

Rembrandt est le vrai maître de l'eau-forte. Il l'applique avec la même facilité et la même hardiesse de génie, et avec une variété surprenante de manière, au grand style et aux sujets héroïques, aux portraits et aux paysages. Mais la lumière joue toujours le rôle principal; elle est le centre; elle donne l'unité, la poésie et la grandeur dans les scènes sacrées, le caractère dans le portrait, le charme et l'originalité au paysage. Avec quelques traits inspirés de sa pointe il répand à flots cette lumière, la concentre, la fait jouer en reflets mystérieux et incertains. Tantôt ce sont des esquisses avec quelques traits d'aiguille, tantôt des compositions complètes et très-finies; quelquefois des lignes à peine touchées d'une finesse et d'une légèreté aériennes, d'un moelleux exquis; d'autres fois

tous ces petits traits sont mêlés ensemble dans un fouillis inextricable, de façon à produire les plus vigoureuses ombres.

Le Christ guérissant les malades.— Une des plus profondes et des plus saisissantes conceptions de l'Évangile. — Le côté populaire de l'Évangile, la bonne nouvelle des esprits simples, a trouvé, surtout dans cette planche, son grand et sublime poëte. Je ne connais rien de plus évangélique, de plus pénétré de cette compassion divine pour les souffrances, de cette dévotion et de cette confiance sans bornes dont le populaire est immédiatement touché devant celui qui vient à lui, et *pertransit benefaciendo*. Rien n'exprime mieux l'empressement, la gratitude, la tendresse de la foule au passage du bienfaiteur. Ce sont bien là ceux que leur foi guérit, que leur foi sauve. Tous ces visages grossiers sont transfigurés par le sentiment intérieur. — La composition est très-belle. — Les morts, les malades sont apportés sur des brouettes, grossièrement, n'importe comment, comme on peut.

L'Ange apparaissant aux bergers. — Encore une des plus grandes compositions sur ce sujet. Au-dessus des sommets de la terre qui reposent dans les ténèbres paraît une gloire céleste, un chœur d'anges. L'un d'eux se détache. — Les bergers qui veillent sont frappés d'étonnement; les troupeaux se dispersent éperdus. Quelques pâtres fuient avec épouvante. L'un d'eux reste agenouillé et confondu dans la divine splendeur. — D'un effet su-

blime, large, poétique, et qui donne longtemps à méditer et à contempler à l'âme.

La Résurrection de Lazare. — Le geste tout-puissant du Christ, que la lumière frappe en avant, est sublime; et tout concourt à l'effet de la scène : cette lumière surnaturelle, étincelante, vivifiante, qui descend dans la tombe; le pâle mort qui se soulève lentement, surpris par cet éclat dans ses linceuls; les gestes des gens qui se rejettent en arrière, frappés de cet éclat trop fort pour leurs yeux, ou se penchent dans des transports de joie en voyant le mort remuer. Quand encore l'œuvre divine d'une résurrection a-t-elle été jamais exprimée avec cette majesté toute-puissante? Ces hommes sont laids; mais qui y songe un instant?

VAN OSTADE

EAUX-FORTES. — EXPOSITION DE MANCHESTER, 1857

Van Ostade est, après Rembrandt, le plus grand maître de la pointe. Œuvres considérables et qui agrandissent singulièrement l'idée qu'on se fait de ce peintre. Elles ne le montrent pas seulement comme un bouffon, un comique plein de verve et d'esprit; mais comme un peintre poétique de la vie domestique et de l'intérieur. Presque toutes les pièces de son œuvre sont de petits chefs-d'œuvre de pensée et de composition autant que d'exécution. Avec une teinte plus comique et moins de

rêverie et de délicatesse, c'est peut-être le prédécesseur qui se rapproche le plus de l'Allemand Ludwig Richter, par le choix de ses sujets, l'arrangement et l'effet des scènes, et même par l'exécution. Les gravures sur bois de Richter rappellent quelques-uns des effets de Van Ostade. Il n'y a pas jusqu'à certains feuillages qui ne soient traités chez ce dernier avec cette fraîcheur et ce sentiment vif et naïf des objets de la nature. Il a en même temps des effets de lumière qui, sans être aussi puissants, rappellent ceux de Rembrandt. La distribution habile, heureuse, même saisissante de la lumière est un trait saillant de ses planches et une source d'effet.

Le *Père et sa famille*, les *Musiciens ambulants*, le *Charlatan*, la *Poupée*, le *Benedicite*, sont de ces scènes d'intérieur où il a rendu avec le charme le plus vif et le plus profond tous les sentiments familiers, doux, touchants, aimables de la vie domestique, de la vie des enfants chez de pauvres gens. La paix, la joie calme, la naïveté de toutes ces petites scènes, toujours relevées d'une pointe d'observation ou d'esprit, sont charmantes.

BREUGHEL DE VELOURS

Petits paysages peints sur cuivre, — Pinacothèque de Munich, — d'une fraîcheur et d'une conservation parfaites.

On ne se lasse pas d'admirer les œuvres de ce maître. Ces paysages sont fins, délicats, charmants, pleins de détails inépuisables. Sans doute ce n'est pas la nature

conçue avec ampleur; ce n'est pas la grande et profonde poésie du paysage, mais la finesse, l'agrément, l'esprit de la nature animée rendus avec une légèreté incroyable. Dans presque tous ces tableaux on voit une rue de village avec des maisons à pignon, des charrettes et des chevaux dessinés avec une perfection, une vérité d'attitude et d'expression qui enchantent, ou bien des barques le long d'un fleuve. Grands horizons verts ou bleuâtres, de ce ton conventionnel, mais très-délicat et si léger, particulier à ce peintre.

RUYSDAEL

Le Bois. — Musée du Belvédère à Vienne. — Tableau célèbre; il n'est pas supérieur aux œuvres de ce maître à Dresde, mais il les égale. — Cette mélancolie silencieuse, cette solitude profonde dans la nature, cette nature sans lumière et sans montagne, où Ruysdaël a-t-il été les prendre pour les faire ainsi pénétrer dans l'âme? Il représente toujours des temps couverts; tout au plus des coups de soleil pâles, des ciels gris, bas, de gros nuages d'une teinte uniforme qui laissent passer une lumière blafarde. — Un ruisseau noir traverse le premier plan; à gauche un taillis; au delà, un chemin entre sous un bouquet de grands hêtres épais. De quel effet est ce chemin qui se perd peu à peu dans l'ombre! et au fond, à travers les troncs, sous le sombre feuillage on voit luire le jour gris et triste de la plaine. Comme ces arbres se détachent, et quel fond immense derrière eux! A gauche, un hêtre étend

sur le fond du ciel ses grands rameaux jaunis par l'automne. Deux petits personnages marchent dans l'ombre la plus épaisse du chemin. A droite, les troncs serrés des hêtres à l'opposé du jour. Tout cela est enveloppé d'une teinte triste et douce, et en même temps quel sentiment de grandeur!

Eaux-fortes de Ruysdael. — Exposition de Manchester, 1857. — Ruysdaël a beaucoup d'énergie dans ce procédé. — Un groupe d'arbres et un petit pont, presque au trait seulement, faits avec la plus grande habileté. — Trois autres planches plus achevées, surtout le *Champ de blé.* C'est une simple haie d'arbres qui s'élève en tournant sur le bord d'un champ, et c'est d'une profonde poésie. Comment dans ces objets si insignifiants en eux-mêmes Ruysdaël a-t-il déposé si profondément ce souffle de mélancolie et de solitude qui vient jusqu'à nous à la vue de cette planche? Dans quel trait, dans quelle partie de ces objets si simples gît donc la poésie? Comment l'analyser, l'extraire, dire elle est là, et reproduire les traits précis qui la constituent? Elle est répandue sur l'ensemble, insaisissable dans chacune des parties. — Le fait même n'est que ceci : un champ et une haie. Par quelle magie sont-ils devenus signes chargés de tant de choses, et évoquent-ils en nous le calme triste d'une grande campagne que n'égaie pas la lumière? Comment ces buissons disent-ils tant de choses qui ne sont point contenues en eux-mêmes, qui sont en dehors d'eux? Toujours est-il qu'il en sort une voix, et une voix touchante et pénétrante!

RUBENS

L'Arc-en-ciel. — Paysage. — Exposition de Manchester, 1857. — Immense tableau. C'est la vie de la nature tout entière embrassée dans une toile. En avant, des troupeaux, des granges, les travaux de la campagne; une lisière de bois, des prairies; des arbres, des collines au loin, où tous les effets de la mouvante lumière se jouent dans le ciel et dans l'air. C'est le sein de la fertile nature, avec tous ses plis et ses dons, étalé largement devant nous. Ici, comme partout, c'est le mouvement, c'est l'aspect vivant et multiple des choses que le peintre a en vue, et rend avec une richesse merveilleuse. Les effets changeants, fugitifs des nuages, des coups de soleil après la pluie, caractérisés par la présence de l'arc-en-ciel, sont saisis et fixés avec puissance et sans rien perdre de leur mobilité. On dirait qu'ils passent sous nos yeux.

L'arc-en-ciel n'est que le signe d'un moment particulier de la vie de la nature, de cette fraîcheur, de cet éclat de lumière et de cette légèreté d'ombre qui se répandent entre le soleil clair et les vives ondées. Les groupes de paysans sur le devant sont des chefs-d'œuvre de mouvement et de caractère dignes de la *Kermesse*. Un champ de blé et des charrettes qu'on charge. Rubens ne se perd pas dans les détails; ils disparaissent dans le tableau comme ils le feraient dans la nature. Quel espace! quelle vérité vivante dans ce grand bois sombre avec les ombres allongées sur le gazon humide, dans cette lumière

légère et dorée de la plaine, le lointain bleuâtre et indécis des collines où s'abat l'arc-en-ciel, et les rayons que les nuages laissent capricieusement passer! Les lointains sont tenus dans ces tons bleus et vaporeux si chers à Breughel, mais allégés et agrandis. Au-dessus du bois le *nucleus* de nuages noirs à reflets où la trace de l'arc-en-ciel se marque plus vive. Avec quelle rapidité, quelle aisance tout cela est conçu! et avec quel ensemble cela est-il rendu!

Ce n'est pas la mélancolie, ce n'est pas le sourire connu, le loisir aimable de la nature que peint Rubens, ni sa tranquille majesté; c'est tout le mouvement qui s'y fait sans cesse, les nuées qui passent, les mobiles lumières, et les ombres qui courent, changeantes, sur le dos des plaines.

Sainte Famille. — Exposition de Manchester, 1857.— Une de ses rares compositions avec la distribution classique des personnages. Un chef-d'œuvre de premier ordre dans l'œuvre du maître. — La composition et le groupe d'un arrangement facile et charmant. Les deux enfants en avant forment le centre de l'action. Saint Jean sur les genoux de sainte Élisabeth, l'enfant Jésus debout, tenu par sa mère; la Vierge au centre, saint Joseph penché par derrière. La seule chose à dire, c'est qu'on ne voit pas trop comment ni où la Vierge est assise; mais il y a dans toutes ces têtes une noblesse et une élévation de style que Rubens n'a jamais surpassées. — Intensité d'adoration et d'humilité dans la tête de saint Jean, qui joint les mains et ouvre la bouche Il est vu de profil. Caractère sé-

rieux et expression de pensée divine dans le regard profond que l'enfant Jésus arrête sur saint Jean; caractère de majesté plutôt que de tendresse dans le mouvement de son bras. Les corps de ces deux enfants sont gros, mais modelés avec une perfection et une aisance étonnantes. Sainte Élisabeth est d'une vérité et en même temps d'une expression de bonté et de piété si aimable et si haute. La Vierge, une des plus délicates de Rubens; celle peut-être de toutes ces têtes où le sentiment religieux éclate le moins, parce que l'attention est trop attirée par la limpidité, le brillant, la douceur incroyable de son regard; mais c'est un des plus exquis modèles de la beauté dans la fraîcheur de la vie. Elle regarde avec intérêt et vivacité le petit saint Jean et son air d'adoration. Il y a trop de mouvement dans son visage, trop d'action pour une Vierge. Saint Joseph, belle tête, contemplant tout ce qui se passe. La couleur est splendide. Les visages, presque entièrement en lumière, sont un foyer d'une vivacité éblouissante, mais harmonieuse, charmante et solide. Les légères ombres et les délicats reflets de lumière sur le visage de la Vierge sont d'un effet magique et poétique. Le fond, et l'épaule de saint Joseph, servent de repoussoir à cette grande masse de lumière centrale.

Massacre des Innocents. — Pinacothèque de Munich. — Composition pleine de mouvement; mais c'est de la violence, c'est de la rage qui anime toutes ces femmes. Elles sont hideuses; elles mordent, elles écorchent. Je vois bien là l'expression de la faiblesse poussée à l'extrême désespoir, et à qui tous les moyens sont bons; je

vois la force de résistance, la violence presque bestiale où le désir de la vengeance les porte; mais je voudrais un peu plus d'expression morale. Pas l'ombre de noblesse, sauf dans une femme au milieu, qui élève les bras. La douleur pouvait être exprimée autrement que par l'action grossière; ce sont des mégères en furie, ce ne sont plus des mères. — Mais c'est une belle composition.

Esquisse pour l'Élévation de la Croix. — Exposition de Manchester, 1857. — Une des plus belles parmi les magnifiques esquisses de Rubens, et peut-être supérieure au tableau. Tout y concourt plus à l'effet. C'est encore le mouvement et l'effet général que dans cette scène Rubens a cherché à évoquer; elle s'est levée tout entière, présente, vivante, complète devant lui. Tous les personnages sont à leur action et bien dans leur esprit et dans leur pose; la partie sacrée noble, pathétique; la partie officielle populaire, active; chacune dans leur expression et leur beauté. Le mouvement, la clarté des groupes, l'harmonie, la lumière qui vient frapper sur la croix qu'on élève et qui éclaire le groupe de l'autorité, laissant dans l'ombre le groupe de douleur, tout cela est superbe dans cette esquisse. L'action de ceux qui élèvent la croix est d'une vérité, d'une énergie frappante; et cependant le Christ, fort dans la souffrance, prie et lève ses yeux brillants au ciel. Grande noblesse dans sa tête. A droite les beaux chevaux, les préteurs tranquilles, dignes dans leur fonction, et donnant paisiblement des ordres comme pour un spectacle. Par derrière les deux larrons qu'on entraîne : groupe magnifique

d'*impetus*. A gauche, le populaire grimpant aux arbres, et le groupe des saintes femmes qui se serrent les unes contre les autres, et se tordent à l'écart dans leur douleur. Un chien jappe devant, et ce contraste des choses ordinaires de la vie avec cette absorption de quelques êtres dans un profond sentiment rehausse l'effet. Au fond, idée admirable! la Vierge, seule à l'écart, dans l'ombre, la plus souffrante et la plus tendre de toutes; mais droite, digne, ne ployant pas, quoique brisée, et saint Jean qui la console. Ce groupe est encore plus développé d'expression dans le tableau.

Le Grand Jugement dernier. — Pinacothèque de Munich. — En haut du tableau, dans une gloire un peu pâle, le Christ insignifiant, sans vraie grandeur. Les Christs glorieux de Rubens sont souvent très-communs. Dieu le Père ne lui réussit pas non plus. (Voyez son tableau de la *Trinité* à la Pinacothèque. Il n'y a ni majesté ni repos dans cette figure.) Dès qu'il ne sauve plus ces types par l'expression et le mouvement, il est perdu. — La Vierge est debout, avec d'autres saints, en adoration respectueuse. Tableau très-fini, contre l'ordinaire de Rubens. La plus grande partie en est occupée par le groupe des bienheureux à la gauche du spectateur; celui des damnés à l'opposé n'est pas aussi considérable. Le point central, le plus frappant du tableau, est un groupe de femmes nues, énormes.

Il ne faut pas voir cela en sortant d'une salle occupée par l'école italienne; mais, si on laisse de côté les formes grossières, la composition et l'exécution sont belles,

vives, intéressantes, élevées. Il a dit bien plus de choses en peu de mots que Cornelius dans toute sa fresque[1]. Beaux épisodes. — La jeune femme qui se soulève du tombeau en priant. Un homme qui se lève tout entier, pâle, plein d'espérance et de piété. Une tête de vieille femme pleine d'inquiétude et de sainte terreur. Dans l'ombre une jeune fille délicate et jolie se retourne, en montant, vers un beau jeune homme au-dessous d'elle, et l'attire du regard et de la main. A droite un diable qui prend une grosse femme de chaque main. Voilà Rubens tout entier, son incroyable vigueur de mouvement, et l'action de chacun de ses personnages si fortement exprimée. C'est bien le peintre de l'action.

La Chute des Damnés. — Pinacothèque de Munich. — Une des plus étonnantes et prodigieuses compositions de Rubens. — Petites figures. — En haut du tableau, le ciel s'ouvre, et un ange sortant d'une gloire, d'une clarté céleste qui tombe sur les damnés, les chasse et tient en avant son inexorable bouclier. Au-dessous, occupant toute la toile, une *grappe* énorme de corps tombant, renversés, enchevêtrés dans toutes les positions, entremêlés de diables qui les saisissent. — Pas de terrain au bas du tableau; ils tombent sans fin dans l'abîme sans fond. C'est une confusion inextricable au premier abord. Les corps sont retournés, repliés, écartelés dans toutes les postures possibles; mais cette confusion terrible est là à

[1] La fresque du *Jugement dernier* dans la Ludwigs-Kirche de Munich.

sa place et augmente l'effet. Il y a une sûreté de dessin, une verve de mouvement, une abondance, une facilité, une vigueur d'imagination qui dépasse tout ce que j'ai vu. Pour ne pas se perdre dans ce dédale, pour l'avoir conçu et exécuté, quelle force de conception cela suppose! L'effet est vraiment épouvantable et puissant. Ce ne sont pas des diables abstraits, adoucis, civilisés; ce sont des monstres hideux, grotesques, terribles; ce qui manque dans la plupart des enfers, dont la composition est timide. Tous ces corps sont affreusement disloqués en tombant. Une femme qu'un diable tient ferme par les pieds, et qu'un autre en bas tire par sa longue chevelure blonde. La figure ne se voit pas, mais chaque muscle exprime l'angoisse. Deux femmes tombent la tête en bas, et se cachent le visage dans leurs mains dans un désespoir impossible à dire. Quelques-unes essaient par un suprême effort de remonter en s'accrochant au corps des autres. Il y a des effrois, des grincements, des désespoirs, des contorsions de souffrance abominables. D'immenses serpents de formes énormes, qui ne finissent et ne commencent nulle part, enlacent de leurs replis des groupes entiers. Sur les côtés, on voit des flammes rougeâtres, et au milieu du feu une foule de formes indistinctes. Là il y a des embrassements horribles. Trois têtes, trois gueules menaçantes de monstres s'avancent sur un groupe de damnés qui reculent d'épouvante, comme si quelque chose de plus affreux que le feu venait s'ajouter à leur supplice. En bas, des hommes débauchés en proie à des animaux monstrueux. Quelles morsures profondes, tenaces, vigoureuses! comme ils enfoncent leurs dents

et leurs griffes dans les chairs! comme ils saisissent et tiennent! Comment imaginer de pareilles étreintes! Une des plus terribles scènes, c'est un lion puissant qui se précipite, les bras largement ouverts, amoureux et terrible, sur une femme pour l'envelopper dans ses étreintes. Son baiser est une morsure, une caresse mortelle. Il ouvre une gueule énorme où l'on voit de terribles dents. Elle se rejette en arrière épouvantée. Plus bas une tête désolée; pleurs et cris de regrets inutiles; la torture morale est profondément exprimée.

L'immense groupe des damnés se dessine et se détache sur un fond noir. Il est éclairé par deux lumières : la partie supérieure à gauche par la lumière blanche qui descend du ciel comme un éclair vengeur; la droite et tout le bas, par les reflets sombres des flammes. Ainsi la majeure partie est dans l'ombre et le clair-obscur. Le long des corps il court quelques lumières rouges, comme des reflets de fournaise et de sang.

La couleur est merveilleuse. La teinte de l'ensemble a ce fondu, ce vivant, ce moelleux abondant de Rubens. Toutes les grandes qualités du maître y revivent sans affectation. Quelle puissance! quel éclat! quel relief!

VAN DYCK

Deux portraits en pied d'un bourgmestre d'Anvers et de sa femme. — Pinacothèque de Munich. — Tous deux assez jeunes, et tous deux fort agréables; entièrement vêtus de noir. Que ce costume tout noir

de ce temps était sérieux et séant! On reproche à notre costume moderne d'être tout noir et blanc; celui-là l'était aussi, et quel parti les grands peintres n'en ont-ils pas su tirer! Il est vrai que les formes n'étaient pas étriquées. — L'étoffe est admirablement traitée, mais elle reste dans l'ombre et s'efface. Tout l'art, tout le travail est concentré sur le visage, la personne, l'âme. On regarde à peine le reste; on ne l'aperçoit pas. Quelle leçon! Ces deux portraits sont d'une absence complète de prétention et d'artifice. Rien d'extraordinaire dans la pose, la lumière, la couleur; pas de mise en scène. L'art disparaît complétement à force d'art. On est tenté de les regarder d'abord comme quelque chose d'ordinaire; mais quelle vie! quelle expression vraie! C'est le dernier triomphe de la perfection dans la simplicité! — Le jeune homme au teint frais, à la moustache blonde; la femme qui paraît très-entendue et pourrait devenir dominante, mais pleine de grâce et d'aménité; la main pendante avec un bracelet de perles et le poignet si naturels qu'il semble aisé de les rendre ainsi. Quelle sobriété dans tous les moyens employés! L'effet d'ensemble est très-sobre aussi.

Wallenstein. — Au musée Lichtenstein, à Vienne. — Le portrait de Wallenstein efface tout. Rien en fait de portrait n'est aussi vivant, aussi présent et parlant, et en même temps aussi idéal. C'est un homme et c'est une idée. Quel homme et quelle œuvre! Rien n'est plus la représentation matérielle d'un caractère, d'une âme, d'un type moral, et rien n'est plus parfait comme exécu-

tion et comme effet. Tout est réuni. La couleur du vêtement est entièrement noire et simple; une petite collerette en guipure très-fine et deux manchettes pareilles se détachent sur le noir et en séparent les mains et le visage. Toute la lumière est concentrée sur le visage et sur la main gauche, qui tient la garde de l'épée. Cette lumière est d'une teinte jaune, mate, éclatante, qui a quelque chose d'étrange. Tout paraît fade et sans caractère quand on a longtemps nourri ses yeux de cette teinte-là, de l'étincelle de ce regard et de la vivacité de cette physionomie.

Si ceci n'est pas vraiment le portrait de Wallenstein, c'est bien le type idéal qu'on aimerait à s'en créer. La pose a quelque chose d'inquiet et d'agissant; une main tombe négligemment sur la garde de l'épée, une main splendide, toute en lumière; l'autre, les doigts à demi ouverts, comme quelqu'un qui calcule, à demi dans l'ombre. La tête a quelque chose d'étrange et d'un peu égaré. Dans cet œil bleu si vif semblent se refléter de bizarres et hardies imaginations; le teint est jaune, mat, sans couleur; les narines gonflées, les moustaches blondes relevées très-haut en crochet; le front admirablement éclairé d'en haut. Toute la poésie de l'aventure est dans cette tête-là. C'est un homme hardi, pas précisément chevaleresque; il manque d'élévation morale, d'enthousiasme, de grandeur et de calme; mais il a de l'imagination et au besoin de la témérité. Air d'officier de fortune très-accusé; type autrichien; tête qui fascine. On comprend l'enthousiasme des soldats pour un pareil homme; pas de noblesse; mais on sent

dans cette âme des côtés mystérieux, singuliers, poétiques. Tête à visions. La passion peut l'agiter, mais non une passion tendre. Il est là comme regardant d'un air brillant et vif ses propres pensées; on respecte sa méditation; on craint de le troubler dans ses calculs.

ÉCOLES ITALIENNES

PEINTURE

FRA ANGELICO

EXPOSITION DE MANCHESTER, 1857.

Il y a parmi les tableaux de Fra Angelico des œuvres merveilleuses. Il ne faut pas le juger sur le ton fade et un peu décoloré du tableau du Louvre; mais à la délicieuse délicatesse de touche et à la pureté de trait qui lui sont habituelles, d'autres œuvres joignent plus de solidité et plus de consistance.

Un Jugement dernier, divisé en trois parties. — Un chef-d'œuvre de l'ordre le plus élevé dans deux d'entre elles. — Au centre, dans une gloire, le Christ; il manque

complétement de majesté et de grandeur tant dans le geste que dans le visage; c'est un Christ débonnaire. Le sénat céleste et les petits anges placés au-dessous sont splendides, ainsi que celui qui tient l'étendard de la croix aux pieds du Christ. Toutes ces têtes de vieillards à longues et vénérables barbes respirent une bonté et une béatitude célestes qui pénètrent tout leur être. La Vierge est charmante et noble dans son intercession. L'assemblée plane dans l'or. Au-dessous, sur la terre, la scène de la résurrection. D'un côté les damnés sont repoussés; de l'autre les anges accueillent les bienheureux au sortir de la tombe, et, mêlés à la foule, les en font sortir. Cette partie est pleine de mouvement et de charme. Il y en a qui se retrouvent et s'embrassent dans la certitude de la béatitude éternelle. Des ressuscités expriment l'inquiétude, et en même temps la joie quand l'ange les assure de leur salut.

Le compartiment de gauche est véritablement céleste. La procession des bienheureux conduits au séjour de gloire par les anges; les chœurs d'anges qui les attendent et les introduisent dans un jardin semé de fleurs et de buissons de roses; leur visage plein d'un éclat et d'une paix célestes; l'auréole qui couronne leur chevelure; leurs longues robes parsemées d'étoiles d'or, leur taille élancée et divine, la légèreté et presque la spiritualité de leurs mouvements, tout est d'un charme ineffable et dont rien n'approche. Plus loin, les évêques, les moines sauvés, véritablement revêtus d'une splendeur qui les enveloppe, s'avancent lentement, majestueusement, et montent sur des nuages qui flottent dans

l'or du ciel. Leurs vêtements se confondent avec les nuages, et ils se perdent transfigurés dans la pureté de la lumière qui les entoure. Je ne connais rien qui approche plus que cette scène de la poésie naïve, pure, de la paix dans la lumière, dans la splendeur divine et la joie sereine. La fantaisie, l'imagination, la profondeur d'expression, l'élégance de la forme, tout y est réuni. Il y a une jeunesse, une fraîcheur, une incorruptibilité divines sur tous ces élus. C'est vraiment le corps de gloire et de béatitude qu'ils ont revêtu. L'exécution est d'une finesse et en même temps d'une noblesse qui n'a pas été poussée plus loin. Les visages de femmes et d'anges sont d'une parfaite beauté. La vue du ciel est vraiment immatérielle.

La partie représentant l'enfer est tout à fait manquée. L'âme tendre et douce de Fra Angelico était absolument incapable d'arriver à une conception sérieuse et forte de l'enfer.

Si la naïveté de l'enfance séduit dans ces vieux maîtres italiens, et fait passer par-dessus les imperfections, les puérilités, il ne faut pas oublier que ce n'est que l'enfance de l'art; il ne faut pas exalter ce qui lui manque à l'égal de ce qui lui est propre en fait de mérite. La maturité doit s'acheter au prix de quelques pertes et de quelques sacrifices, et c'est une faiblesse de les regretter.

PÉRUGIN

Apparition de la Vierge. — Pinacothèque de Munich. — Sous un portique ouvert, à travers lequel on voit le ciel blanchissant, la Vierge apparaît à trois saints. Elle est descendue et s'avance vers eux suivie de deux anges. Ce sont les anges ordinaires de Pérugin; mais quant à la Vierge, ce n'est plus là son type habituel. Elle est vue de profil; elle a gardé le calme, mais dépouillé cette vague insouciance, cet air d'indifférence et d'innocence que Pérugin lui prête presque toujours. C'est bien vraiment une apparition céleste. Elle a quelque chose de si incorporel dans sa physionomie et dans ses mouvements, que ses pieds, posés à terre, semblent à peine la toucher. Elle ne marche pas, elle rase la terre; le calme profond de cette démarche est surhumain. Le visage est glorifié, non dans l'exaltation, mais dans le sentiment de la paix céleste et du divin repos. Ce doit bien être l'apparence des bienheureux. Douceur divine et tranquille, pleine en même temps de bonté, de pitié et d'amour. Les saints restent un peu calmes. Saint Bernard assis est très-beau; un jeune saint, type italien, est plein de grâce, aux traits si élégants, si beaux, à la barbe blonde et légère.

FRANCIA

Madone aux Roses. — Pinacothèque de Munich. — Divine madone ; son chef-d'œuvre parmi ce que j'ai vu jusqu'ici. L'enfant est posé sur l'herbe ; la mère, de grandeur naturelle, debout devant, le contemple avec un pieux attendrissement. Il y a absence de composition. La Vierge debout n'est pas en proportion avec ce petit enfant ; mais justement cette absence complète d'art contribue à l'effet. Quelle délicieuse pureté ! La pose, les mains croisées avec ravissement, et si recueillie, les trois petites tresses blondes, si sobres, si simples, qui tombent de chaque côté sur son cou, en font une des créations les plus chastes et les plus douces du génie italien. C'est l'œuvre d'un génie élevé et pur, comme on dit qu'était Francia ; c'est la conception d'une belle âme. L'enfant sourit à sa mère ; la Vierge le regarde avec une tendresse qui ne trouble pas le calme profondément virginal de cette tête par l'émotion de la maternité purement humaine. Un mélange de l'amour maternel et de l'amour virginal pour Dieu. — Le ciel est pur ; une haie de roses dans la prairie. Le vêtement bleu, d'une couleur pure et calme aussi. Tout concourt à l'impression. Quel sentiment intime respire ce tableau ! Je ne sais quelle fleur indéfinissable de pureté et de sainteté. C'est le résumé d'une époque encore primitive de l'art.

MICHEL ANGE

La Sainte Famille.—Exposition de Manchester, 1857. — La Vierge n'est pas achevée, la couleur est simplement étendue, le relief seulement indiqué, un peu, je me figure, comme devait être la couleur des peintures antiques. Ce qu'il y a d'admirable, c'est la précision et la fermeté de la forme. Les contours de la tête, les attaches du cou, la poitrine et l'épaule qui est découverte sont d'une pureté et d'une élévation qui donnent l'idée de la parfaite beauté de la ligne. Le mouvement et l'attitude ont également ce caractère arrêté de force et de beauté. Le visage est modelé avec une perfection et une mesure extrêmes, l'expression de l'intelligence et du sentiment est portée au plus haut point; mais où est la grâce de Raphaël? Nous manquons ici des côtés doux et délicats que nous sommes habitués à attacher à l'idée de la Vierge. C'est une femme à caractère, qui a de la vigueur et de la fierté, où l'esprit domine, quelque chose qui tient de l'Amazone et de la virginité antique. L'humilité est absente; la force se montre dans cette stature redressée, ce manteau rejeté sur l'épaule et découvrant le sein, cette assurance de geste et de mouvement. Il y a un idéal sublime, mais pas précisément celui de la Vierge mère; elle se sent presque égale à sa mission, à son fils, ne tremble pas d'indignité sous cet honneur, et n'est pas troublée de tendresse et d'adoration. Cependant la tête respire un haut sentiment et qui peut être religieux, mais

d'une religion fière et hardie devant l'objet de la piété. L'enfant, appuyé sur les genoux de sa mère, lève la main vers un livre qu'elle tient, est aussi sérieux, intelligent, mais un peu froid; il n'a pas de tendresse enfantine. Le saint Jean est admirable, son front élevé rayonne d'intelligence, et, la main sur sa poitrine, il est recueilli dans une contemplation profonde et pleine des pressentiments de l'avenir; et cependant c'est bien un enfant.

Résurrection de Lazare. — National Gallery. — Tableau de Sébastien del Piombo, d'après un dessin de Michel Ange. — La disposition du groupe en avant est très-belle. Quatre principaux personnages : le Christ, Lazare, sa sœur et un vieillard. Malheureusement le principal personnage, le Christ, n'est pas le plus expressif. Il y a sans doute de la beauté dans le geste de la main levée vers le ciel, et de l'autre étendue vers le tombeau; la divine bonté est heureusement exprimée, et la bonté est ici le premier mobile; mais je conçois un Christ plus sublime et plus puissant, surtout en ce moment. Le Lazare est un effort de génie; je ne sais rien de plus saisissant que cette forte et grande figure se redressant lentement et se dégageant de ses bandelettes, la tête encore dans l'ombre, couverte du linceul que le jour frappe, sortant littéralement des ombres de la mort. L'attitude non encore redressée est encore un peu hésitante, mais le regard n'hésite pas; ce premier regard étonné de la vie nouvelle est fixé avec une expression profondément touchante de reconnaissance et d'amour sur celui du Sauveur. Dessin admirable. — Une des plus grandes et nobles idées qu'un

peintre ait conçues. Marthe, agenouillée et la tête levée vers le Christ, est sublime aussi de gratitude. Le vieillard, les mains jointes, dans l'adoration et la foi la plus humble. Par derrière est la foule des personnages dont les mouvements expriment avec la plus grande vérité tous les sentiments éveillés par la vue du miracle.

RAPHAEL

Que de conceptions et de types de la vraie beauté éclos de toutes parts, au siècle de Raphaël, dans les cerveaux italiens! Il faut qu'il y ait aussi des siècles de génie, des époques où le sentiment du grand est comme dans l'air qu'on respire; Dieu donne l'inspiration à des siècles comme à des hommes.

DESSINS

EXPOSITION DE MANCHESTER, 1857.

Un Ange agenouillé présentant l'enfant à la Vierge qui a un genou en terre et joint les mains. Ce sont à peine trois traits de plume qui ne se touchent pas, et on ne saurait imaginer une plus profonde expression d'adoration et de tendresse que celle qui respire sur le visage de la mère. L'enfant Jésus est superbe, levant la main pour bénir. Comme il y a certains mouvements heureusement trouvés et favoris qu'un peintre adopte et aime à

reproduire avec des variations; et comme quelques-uns sont préparés de longue main avant de trouver leur place dans la conception où ils seront fixés et immortalisés! Par exemple, là est ce délicieux contour des membres inférieurs, à demi enveloppés de draperies, et de la jambe et du pied repliés par-dessous, qu'on trouve plus arrêté dans le dessin du Louvre, et enfin dans la *Sainte Famille* de François Ier.

Mise au tombeau. — British Museum. — Dessin à la plume; très-différent de celui du Louvre. Outre la composition du groupe de gauche, ce qu'il y a d'admirablement beau, c'est le corps du Christ. La pureté du trait, la simplicité avec laquelle le sentiment est exprimé dans chaque mouvement et chaque ligne du corps, l'adorable tête *reclinis*, l'abandon, et pour ainsi dire la douceur avec laquelle retombent tous ces membres et tous ces muscles, tout concourt à rendre une idée morale qui résulte de cet abandon physique et matériel du cadavre. On voit que ce Christ a été doux envers la mort, et est doux dans la mort (Madame a été douce envers la mort, a dit Bossuet). La tendresse avec laquelle ce corps est dessiné est surprenante. Il est porté par trois hommes pleins de douleur; entre eux, par derrière, on voit la tête de saint Jean, les mains jointes; la Madeleine, une douce et tendre jeune fille, à la figure arrondie, vient soulever le beau bras souple et le porte à ses lèvres avec un tendre respect plutôt qu'avec amour. Aux pieds, groupe séparé de la Vierge et des saintes femmes qui s'avancent, légèrement indiqué. Si celui du

Louvre est plus développé, plus achevé, plus beau, celui-ci a dans le groupe de gauche quelque chose de plus contenu peut-être et de plus pur comme sentiment religieux.

Pêche miraculeuse. — L'un des cartons de Raphaël à Hampton Court. — Celui de tous les cartons que j'aime sinon que j'admire le plus pour sa profonde poésie. La scène est simplement rendue, sans accessoires; tout est tiré de l'idée elle-même. Nous sommes transportés sur les eaux mêmes. Les deux légers bateaux qui portent cette action et ces sentiments sublimes sont isolés sur une vaste et pure nappe d'eau qui réfléchit les objets, entourés d'air et de lumière. Pas d'autres témoins que quelques grands oiseaux aquatiques qui se dressent en avant sur le premier plan. Effet singulièrement poétique de ce cadre et de la vaste étendue limpide qui se prolonge derrière. Le calme du Christ, assis au bout de la barque; son chaste et pur profil, où la bonté humaine ne nuit point à la spiritualité divine; cette adorable chevelure qui semble respirer un parfum de douceur comme celle des dieux antiques répandait un parfum d'ambroisie; je ne sais quoi de divin se dégage de tout cet ensemble. Les deux apôtres qui s'approchent du Christ, dans le bateau, sont admirables de beauté dans leur rudesse. Saint Pierre, en avant, agenouillé, le visage levé vers le Seigneur, avec une expression d'humilité, d'indignité, de respect et d'amour, une intensité de ferveur qu'aucune image n'a rendue et que peu d'âmes sans doute ont conçue à ce point. C'est la personnifica-

tion la plus émouvante de l'adoration qui ait été créée. Le mouvement et le visage de l'apôtre qui vient derrière, quoique différent, n'est pas moins grand et se soutient près du premier. Il arrive les jambes fléchies, les deux mains étendues, comme en signe d'acquiescement entier à ce qu'il a vu, et prêt à se prosterner. Sa rude barbe grise et ses cheveux flottants, d'une grande franchise de mouvement et d'expression.

L'autre barque représente la partie matérielle et réelle de l'action. Un homme la conduit, deux autres tirent avec peine les pesants filets. L'un, tout en tirant, regarde de côté sur la barque du Christ. Outre que le dessin de ces hommes repliés sur eux-mêmes est merveilleux comme art, il y a dans le contour singulièrement hardi de la courbe des corps une grâce, une force qu'on ne saurait trop admirer, en même temps que le poids des filets indique la grandeur du miracle. Comme Raphaël a tiré en effet parti de ce détail vulgaire de l'effort, et en a fait jaillir la beauté et l'expression! L'exécution de ce carton est plus délicate et plus parfaite que celle des autres; ils portent la trace de cette mesure, de ce je ne sais quoi exquis qu'avait la main du maître. Profond sentiment religieux.

De toutes les œuvres vues jusqu'à présent, c'est peut-être dans ce carton que je trouve l'apogée de l'art religieux, c'est-à-dire la plus parfaite et profonde combinaison de la beauté de la forme unie à la simplicité, à la mysticité, à l'ardeur du sentiment de la piété; la plus heureuse alliance de l'art et de la nature.

TABLEAUX

SAINTE FAMILLE DE DUSSELDORF. — Pinacothèque de Munich. — Exquise composition. — Quelle harmonie d'ensemble et quelle pureté de lignes dans ce groupe ! Les deux femmes, à genoux, se penchent l'une vers l'autre, tenant chacune leur enfant et les présentant l'un à l'autre. Cette Vierge ressemble beaucoup à la *belle Jardinière;* c'est le même type, mais elle est plus femme, plus mère, moins timide, moins virginale, moins parfaite en un mot. Le grand mérite du tableau c'est la composition du groupe. Sainte Élisabeth lève les yeux vers saint Joseph et semble lui parler. Tous paraissent profondément pénétrés de la grandeur du mystère qui les entoure et auquel ils participent. Saint Joseph, debout derrière, appuyé sur son bâton et regardant, couronne et termine admirablement le groupe. Quel art, et cependant quelle disposition naturelle et simple! L'enfant Jésus présente à saint Jean une légende, dont par le geste il semble vouloir lui faire entendre le sens et la portée. — Haute expression de sérieux et de conscience de sa nature dans cet enfant. Le petit saint Jean, les lèvres entr'ouvertes, regarde comme étonné et ne comprenant pas quelque chose qui le surprend et le dépasse. Cette scène entre les deux enfants est parfaite. — C'est la couleur ordinaire de Raphaël.

Je me demande parfois si cette couleur *modérée,* sobre, tenue dans les tons moyens, *suffisante*, n'est pas

l'idéal du coloris dans la haute peinture historique, pour ne pas nuire à l'expression et à la forme, pour ne pas usurper le rang du dessin et détourner l'attention de ce qui est l'objet principal. Couleur également éloignée de la sécheresse et de la douceur fade, des oppositions forcées et des tons plats, du noir et de l'éclatant, toujours harmonieuse et satisfaisante à l'œil ; et toujours empreinte de ce charme indéfinissable dont Raphaël revêt tout.

Madonna di Tempi. — Pinacothèque de Munich. — Une simple Vierge en buste, droite, debout dans un cadre étroit, qui presse l'enfant sur son sein, et qui se détache sur un fond lumineux, sur un ciel du bleu le plus pur. Cette petite Vierge est pour moi supérieure à tous les Raphaëls de la Pinacothèque. Elle est différente de la *Belle Jardinière*, quoique conçue dans le même ordre d'idées (la pureté). Elle est aussi virginale; mais ici le sentiment de la tendresse maternelle est exprimé et domine : la joie de tenir et de presser un enfant contre son sein. Comme elle le presse tendrement et en même temps chastement, avec une certaine réserve virginale, avec respect! Elle le tient, elle le touche comme quelque chose d'adoré et de sacré qu'on aime à toucher et qu'on ose à peine toucher.— Une draperie bleue sur le sommet et le derrière de la tête; dessous un léger voile blanc; on ne voit que quelques brins de la chevelure blonde sous ce petit voile. Quelle exquise délicatesse dans la coiffure de ces Vierges! La joue de l'enfant effleure la sienne; sa bouche entr'ouverte s'approche, le touche presque et va

lui donner un baiser. Quelle divine tendresse erre sur ces lèvres! mélange d'intime joie et de pudique retenue. L'enfant est charmant; petite bouche bien enfantine, et pourtant un sérieux au fond qui ne peut être que d'un enfant extraordinaire. La couleur est ravissante, vive, pure et fraîche.

Comment se fait-il que la moindre œuvre de cet homme, dès que l'on est devant, efface immédiatement par un charme inouï tout ce qu'on avait trouvé de beau jusque-là; qu'elle vous ravisse, qu'elle vous pénètre du sentiment de cette grâce divine dont lui seul a su le secret? Dans les œuvres des autres maîtres, là où il y a du mouvement, de la vie, de la passion, on peut analyser; mais que dire ici? comment traduire le charme? par quels termes en fixer le souvenir? Quand on a épuisé les mots de notre langage borné, la pureté, la délicatesse, la grâce, qu'a-t-on enfermé dans ces mots? qu'a-t-on conservé de ce qu'on avait éprouvé? Que dire quand on s'est trouvé en face d'un regard de la pure et immortelle beauté, sinon qu'on a ouvert son âme en silence, et qu'on s'est laissé inonder du flot coulant de la source divine? Qu'il y a peu d'œuvres dont on puisse dire cela, et qui vous donnent cette calme possession de la beauté, cette image terrestre de la jouissance d'en haut, sans mélange et sans succession!

GIORGIONE

Son portrait. — Pinacothèque de Munich. — Magnifique peinture. Tête osseuse, carrée, à forte charpente. Air noble et fier; grands traits, grands cheveux noirs retombants, teint brun. Comme il devait avoir de grands et hauts sentiments, de ces sentiments que le monde dédaigne et méconnaît, qui font dédaigner le monde et replier l'âme sur elle-même; qui imprègnent la physionomie de cette tristesse forte et de la conscience de sa propre valeur morale, mais sans hauteur! Loyauté, caractère sérieux, tête d'un homme froissé et non changé par le monde. Cela ferait du bien d'avoir toujours une si noble tête devant les yeux; cela apprendrait à vivre avec soi-même, à se contenter de son idéal et à ne rien attendre du dehors. Voilà une profondeur que les Flamands ont rarement atteinte.

Hérodiade portant la tête de saint Jean. — Exposition de Manchester, 1857. — Un jeune homme la regarde curieusement, et comme cherchant à pénétrer ce type féminin impénétrable; ce féminin qui séduit et attire par son charme et repousse par sa froideur; ce féminin coquet et adoré qui appelle la tendresse pour la désespérer, et alimente le besoin d'aimer pour ne pas le satisfaire; ce féminin mystérieux, adoré et maudit que Giorgione a conçu et aimé, et qu'il a si profondément rendu et incarné dans ces types vénitiens, dédaigneux, indiffé-

rents, manquant de cœur et dévorant celui des autres; où la passion ne peut s'empêcher de s'attacher, et où elle est toujours déçue.

Cette Hérodiade est splendidement peinte, avec cette largeur, cette fermeté, cette profondeur de la couleur et du procédé de Giorgione, avec la mâle fierté, la grande et franche poésie de son génie. C'est un de ces beaux et amples visages vénitiens aux larges traits, aux cheveux d'un blond sombre et ardent qui se détachent sur le teint mat et solide du front droit, et dont quelques brins retombent comme de l'or fauve sur les épaules et sur la joue. La tête est penchée d'un côté, pensive et rêveuse. Il y a une indifférence suprême dans ces beaux yeux sans regard et sur ces belles lèvres impassibles. Elle porte tranquillement dans ses mains la tête noble, fière, pâle, éteinte, de cet homme négligemment sacrifié, dont la chevelure tombante se répand sur ses bras.

ANNIBAL CARRACHE

Les Trois Maries. — Exposition de Manchester, 1857. — Tableau extrêmement soigné et parfait sous tous les rapports comme conception, composition et exécution; très-pathétique et dramatique de mise en scène. L'expression de l'angoisse et de la douleur ne peut être plus vive et plus noble; le groupe est très-heureusement disposé. Le corps du Christ est parfaitement dessiné et modelé, a tout l'abandon de la mort. Le bras qui retombe est superbe. La femme qui soutient la tête s'affaisse livide

et évanouie; celle à genoux derrière a l'expression la plus noble et la plus contenue. Au fond, la Vierge, âgée, accourt en étendant les bras avec angoisse. La Madeleine, aux pieds, se livre à tout l'excès de sa douleur.

C'est un très-bel assemblage; mais pourquoi les types n'ont-ils plus rien de cette grâce plus belle que la beauté qui les revêtait au grand siècle? Pourquoi l'expression de la douleur est-elle rendue avec une réalité et une précision si grandes dans ses signes extérieurs? Les traits ne devraient pas être si contractés par l'effet physique de la douleur pour que l'expression morale parût mieux. Cette belle composition est-elle spontanée? Elle est d'un effet étudié, apprêté, un peu théâtral; trop de nature, et pas assez de naturel. Voilà ce qui sépare ceci des œuvres des grands génies.

TITIEN

Les Trois Ages. — Londres, Bridgewater Gallery. — Un chef-d'œuvre de poésie et de grâce. — A droite, un groupe de trois petits enfants, deux endormis l'un sur l'autre, le troisième montant sur eux et s'accrochant à un tronc dépouillé. Charmante tranquillité de leur sommeil et de leurs jeux, exprimant admirablement l'insouciance et le caractère de rêve de l'enfance. Plus loin, un jeune homme assis sur l'herbe, au corps robuste, jeune et bruni, le visage et le front ombragés d'une épaisse chevelure, et entourant de son bras une jeune fille à genoux devant lui. Celle-ci, au visage jeune, gra-

cieux, heureux, pleine de vie, mais délicate, ses beaux cheveux blonds ceints de verdure et de fleurs, regarde dans les yeux de son amant, accoudée sur son genou, et tient un pipeau qu'elle porte à sa bouche. Délicieux nonchaloir de la jeunesse dans ce groupe! On sent comme ils laissent doucement couler le temps. Le jeune homme a quelque chose de cette profonde et calme expression de Giorgione et de sa vigueur. Il considère la jeune fille d'un regard tendre, et où se peint en même temps un sentiment de mélancolie, comme un instinct de la fuite du temps que la jeune fille ignore; nuance très-délicate indiquant que l'homme sait plus que sa jeune compagne et exerce sur elle une certaine protection. Quant à la couleur, elle est d'un grand éclat. Ce groupe a un relief puissant sur le fond sombre du paysage et est entouré d'un air et d'un espace surprenants, et pourtant il n'y a rien de tranché. Le milieu du tableau laisse voir l'azur du ciel, et au second plan un vieillard assis qui tient deux crânes, peut-être ceux de deux amants qui jadis ont joué les mêmes jeux et laissé couler les heures dans le même passe-temps.— Grande impression de mélancolie et de philosophie dans l'ensemble de la composition. Le groupe est sous une touffe de sombre feuillage. Au delà est une pente herbée et boisée, la campagne d'un vert profond, puis l'azur immense du ciel. C'est la richesse, la splendeur du Midi transportées sur la toile, et ce fond si chaud et si vigoureux de ton ajoute à la poésie de la scène qui se passe au premier plan.

PAUL VÉRONÈSE

ALEXANDRE ET LA FAMILLE DE DARIUS. — Londres, National Gallery. — Le plus beau Paul Véronèse que j'aie vu, dont la composition, très-claire et bien entendue, lui donne occasion de déployer ses qualités, et, quoique toujours fastueuse, reste digne dans la richesse. Le groupe des quatre femmes agenouillées, décroissant par rang d'âge et de taille, est couronné par un vieillard qui les introduit. Alexandre est calme; la reine, en avant, est l'une des plus nobles et expressives figures que Paul Véronèse ait pu peindre; son attitude, le mouvement de son corps et son beau profil ont une grande expression de dignité et de douleur. C'est bien une reine captive; elle implore un égal avec confiance et noblesse. Derrière elle une jeune femme charmante. En face est le groupe des généraux. L'ensemble est fort élégant; mais où est l'héroïsme? Je ne trouve que le *comme il faut*, qu'une belle et riche ordonnance. La couleur a une justesse étonnante de tons dans la richesse, mais rien de plus. Ce n'est ni le ton foncé et vigoureux de Titien, ni le brillant de Rubens, qui sont de l'idéalisme en couleur, qui ne sont pas dans la nature, quoiqu'ils en dérivent; ici c'est le naturalisme.

ECOLES ITALIENNES

GRAVURE

ŒUVRES EXPOSÉES A MANCHESTER

MARC-ANTOINE

On a beaucoup parlé de l'influence de l'Italie sur l'Allemagne, et on n'a pas assez fait attention à l'influence de l'art et de l'esprit allemands sur l'Italie au milieu même de l'éclat du grand siècle. Cette histoire est très-curieuse. Voyez par quelques indications de *Tom Taylor's Handbook* les rapports de Schœn et de Pérugin, d'Albert Dürer et de Raphaël; Michel-Ange copiant des estampes de Schœn. Les Allemands ont devancé l'Italie dans le perfectionnement des procédés de

la gravure, l'ont remplie de leurs productions, et lui ont donné leur enseignement.

Marc-Antoine a commencé par l'étude attentive d'Albert Dürer. Il est très-curieux de voir dans ses planches, qu'en partant du genre subtil et délié des gravures d'Albert Dürer, tout en gardant la précision et la finesse du procédé, il va constamment élargissant et épurant le style sous l'influence de Raphaël, de manière à ployer les éléments d'Albert Dürer à rendre les grandes et pures conceptions du maître romain. On a de Marc-Antoine des copies d'Albert Dürer, avec quelques modifications cependant, et où il est aisé de reconnaître l'épuration de certains types en passant par des mains italiennes.

Il y a de plus des œuvres de Marc-Antoine lui-même, ou d'après les maîtres italiens, qui portent des traces évidentes du style allemand. Le point culminant de son œuvre et de sa carrière, c'est la fusion harmonieuse et complète de la merveilleuse délicatesse de l'exécution allemande, de la pureté, de la précision du trait, de l'accentuation des ombres prise à cette école, avec la noblesse de dessin, la pureté de formes et la largeur de style des premiers maîtres italiens. Ainsi, trois quarts de siècle après l'invention de la gravure, Marc-Antoine a été le plus grand des graveurs. La pureté, la fermeté, la délicatesse sans subtilité, la précision sans sécheresse, la douceur, mais toujours mâle et noble, tout est réuni ; et avant tout la mesure, le goût, cet équilibre du génie.

La sobriété du procédé, qui suffit à l'idée et ne l'excède jamais, exprime complétement, dans toute la grâce et la pureté de leur forme, sans que le *signe* en voile rien,

les conceptions adorables du maître. Le procédé est en tout manifestateur et révélateur de l'esprit chez le graveur comme chez le peintre. Pas un détail, pas un trait inutile à l'expression et figurant pour lui-même. — Et avec quelle simplicité de moyens tout cela est produit! Tous les artifices de la gravure moderne sont encore ignorés (les entre-croisements compliqués, les points, les hachures, les tailles circulaires, etc.). Tout l'effet est produit avec un croisement très-simple et très-clair, très-élémentaire, de lignes dans les ombres, avec quelques traits rares et sobres pour indiquer le modelé dans les lumières, qui sont laissées blanches. Le trait d'Albert Dürer a été nourri, élargi. La seule chose qu'on pourrait blâmer dans quelques épreuves, c'est un manque de transparence dans les ombres les plus foncées.

AGOSTINO CARACCI

Agostino Caracci introduit quelques nouveautés dans le procédé de la gravure, mais il ne réussit pas à retrouver le grand style et la simplicité de formes de Marc-Antoine. Pour qu'un nouveau grand style, bien différent du premier, mais large aussi et magistral, naisse en gravure, il faut l'apparition d'un autre grand génie en peinture. Rubens créera, suscitera dans la gravure des procédés en harmonie avec la nature de son génie.

GRAVURES SUR BOIS

A PROPOS DES GRAVURES SUR BOIS DES MAITRES ITALIENS EXPOSÉES A MANCHESTER

L'histoire et les œuvres de la gravure sur bois en Italie, si peu connues et d'une si grande beauté, sont merveilleusement représentées dans cette curieuse collection.

Il est très-curieux que ce procédé de la gravure sur bois, qui est maintenant particulièrement appliqué et réservé aux petits sujets, aux vignettes, et semble jugé incapable du grand style, y ait été dans l'origine exclusivement appliqué, et que ce soit le procédé qui ait été le plus loin dans la manière large, dans l'exécution hardie et grandiose des idées et des effets de la haute peinture. Peu après sa naissance, les Italiens y trouvent des ressources, en tirent un parti, et le portent à un point de perfection qui n'a pas été égalé.

UGO DA CARPI

Ugo da Carpi, le graveur sur bois, paraît avec le procédé du clair-obscur, dont il tire de si puissants effets. Ce sont des planches imprimées avec deux bois différents et en couleur; le premier pour les traits qui expriment le contour des objets, et quelques traits fort rares pour marquer un relief ou une ombre; le second,

pour de larges surfaces imprimées dans une couleur jaunâtre ou fauve, indiquant les ombres et dessinant les grandes masses. Par ces moyens on obtient un résultat complet, simple, large et du plus grand effet. On imite absolument et à s'y méprendre un dessin à la plume ou au crayon rehaussé de sépia; on arrive à des *fac-simile* surprenants. Toutes les hardiesses du dessin, de l'ébauche, de l'esquisse; les indications élémentaires les plus saisissantes de la forme ou du relief par un trait grossier et informe, heureusement choisi pour marquer l'idée principale, le bois se prête à rendre tout cela avec une aisance et une perfection charmantes. Ces effets d'une grandeur si frappante et d'une sûreté si prodigieuse, produits par les maîtres à l'aide de deux ou trois taches jetées au véritable endroit sur le papier, trouvent dans ce merveilleux procédé le moyen d'être fixées et multipliées.

TITIEN

Le Triomphe de la vérité. — Gravure sur bois. — Dans cette grande procession, vaste composition en plusieurs feuilles, il y a un souffle d'enthousiasme vraiment sublime, et je ne crois pas que la gloire de l'Église ait jamais été représentée sous une forme si vigoureuse. Au centre est un char traîné, avec un mouvement irrésistible, plein de verve et d'enthousiasme, par les papes, les évêques, et l'aigle et le lion, symboles des évangélistes. Sur ce char, le Christ vraiment divin et

fort. En avant et en arrière se pressent en fou le, dans les mouvements les plus variés, dans une foi, dans une exaltation, dans un amour surabondants, les saints, les martyrs, les docteurs, les uns portant leurs palmes, les autres leur croix; saint Christophe, l'enfant Jésus sur ses vigoureuses épaules. Toutes ces têtes respirent la divine joie et la religion la plus ardente, unies à une apparence de force presque sauvage, d'inculte majesté, d'indomptable dévouement que rien n'égale.

On ne connait vraiment pas Titien quand on n'a pas vu ces grandes compositions-là. D'autres compositions montrent la propension plus particulière qu'avait l'école vénitienne pour les sujets familiers, que les Florentins et les Romains ignoraient complétement. Le genre paraît ici, ainsi que les scènes tirées de la vie usuelle. De vieilles femmes à cheval, allant au marché, un homme labourant, très-vivement et naturellement rendus. Les bois de Titien sont simplement faits à l'aide de hachures, très-grosses, très-espacées, parallèles, jamais combinées comme procédé. Ainsi un paysage avec des chèvres, large et riche de ton, est absolument comme un dessin à gros traits bien nourris.

ANDREANI

Un grand graveur. Quoique la largeur, l'ampleur reste la même, dans plusieurs planches le procédé devient plus soigné, plus souple, plus flexible, se pliant davantage à des expressions différentes. Peut-être est-ce le point culminant de cette grande gravure sur bois.

Le Triomphe de l'Église, d'après Titien. — Un chef-d'œuvre de même ordre que le *Triomphe de la vérité*. Celui-ci est aussi puissant et original. Vaste composition. Bois immense où à chaque arbre sont suspendus, liés, crucifiés des martyrs, expirant dans la force, la persévérance et la gloire, rendant témoignage par la mâle sérénité de leur visage. Toujours ce caractère de rudesse si grand et si noble. Chaque arbre porte son martyr comme un glorieux fruit. Il y en a deux entre autres, crucifiés en face l'un de l'autre, qui se regardent avec une expression renfermant tout ce qu'il peut y avoir d'énergie, de confiance, d'inébranlable attachement, et en même temps d'enthousiasme intérieur comme source de grâce. C'est le ***Justum et tenacem propositi virum***, chanté sur une corde plus haute encore. Des légions de soldats entraînent de nouvelles victimes. Au haut du ciel Dieu étend les bras sur cette Église triomphante de ses confesseurs.

ÉCOLE FRANÇAISE

POUSSIN

PREMIÈRE SÉRIE DES SEPT SACREMENTS

COLLECTION DU DUC DE RUTLAND, A BELVOIR CASTLE

1. L'Extrême-Onction. — Le plus admirable tableau de cette série comme sentiment et comme expression des visages et des attitudes. Il y a peu de tableaux qui réunissent à autant de noblesse une aussi profonde émotion. Clarté des groupes de Poussin. ***Not heaped up together or the one behind the other***, mais espacés et disposés de façon à ce que l'attitude et le mouvement de chacun soient clairement conçus et ne soient pas rompus par celui des autres. Le mourant, pâle, la poitrine découverte, étendu droit sur son lit, d'une langueur et en même temps d'une sérénité, d'une douceur ineffables; les lèvres pâles, les yeux à demi fermés sous le pouce

du prêtre. Le prêtre, penché, d'une grandeur, d'une indulgence et d'une bonté extrêmes; vraiment la personnification, le porteur de la toute-puissante et toute compatissante miséricorde. A la tête, trois femmes, dont l'une porte un enfant; une autre se penche, *watching anxiously the dying man's face*, dans l'ombre, superbe. Intensité d'expression et de sentiment. L'assistant, de profil, tenant le cierge, pénétré de la solennité et de la tristesse de l'instant; en avant un enfant en blanc agenouillé. Derrière le pied du lit, deux femmes, et un homme entre elles, se penchent en avant, pénétrés de douleur, mais priant. Une douleur qui se tourne en prière. L'une d'elles, joignant les mains et levant les yeux, superbe de pose et de ferveur dans l'imploration. Au pied du lit une femme accoudée et cachant son visage dans sa main; un jeune garçon, près d'une table, tendant un vase, le visage imprégné de chagrin et d'émotion contenue, tête merveilleuse; et une jeune fille, une servante ouvrant la porte, d'une grâce, d'une légèreté incomparables dans le mouvement et le visage. La chambre, grise et terne, va admirablement au sujet.

Pour le sentiment profond, simple, touchant et saint, cela n'est pas surpassé. Raphaël aurait mis dans les formes plus de beauté et d'inspiration, pas plus de pathétique religieux, vrai, noble. Tous les sentiments qui peuvent se presser autour du lit d'un mourant sont rendus ici; et avec quelle justesse et avec quelle grandeur! Caractère du XVIIe siècle. La grandeur et le sentiment dans la raison, la mesure et la justesse.

II. Mariage de la Vierge. — Les deux figures principales, agenouillées et se donnant la main au milieu du tableau, sont les moins intéressantes. Ce type de Vierge pris des Carrache et de Guide n'est pas heureux et se retrouve partout le même. Le manteau bleu l'ensevelit trop. Saint Joseph manque aussi de caractère, quoique les mouvements soient justes et chastes. Le grand prêtre est penché derrière; les deux groupes de spectateurs très-beaux, surtout celui de gauche. On trouve toute une analyse de l'âme sur ces visages, qui expriment les sentiments, les souvenirs qui peuvent l'agiter à l'occasion d'un pareil spectacle, l'intérêt, la curiosité. Deux vieilles femmes, l'une devant, de profil, merveilleusement dessinée. Expression de réflexion, de retour sur le passé, de méditation sur la vie; expérience et grande bonté. L'autre prie pour eux. Un enfant curieux. Dans le fond tête de jeune fille pensive. Manière merveilleuse dont les figures de ce groupe se détachent chacune par elle-même; sûreté avec laquelle elles sont conçues, et groupe admirable qu'elles forment en s'unissant. — Belle couleur claire. — A droite des hommes et des jeunes gens regardent pensifs et attentifs. Une colombe plane au-dessus. Pour fond *a hall.*

III. Confirmation. — Plus noir de ton. — *In a hall.* — Magnifique aussi de composition et d'expression. Que de pensée sérieuse, solide, haute et profondément humaine dans tout cela! — Religieux, et d'une religion réfléchie. — Double action ici: à droite un évêque en blanc assis confirme un petit enfant debout, les mains jointes, dont

la piété enfantine et respectueuse cherche à s'élever à la ferveur. Derrière, deux assistants; l'un se penche, tenant un plateau; l'autre, droit, rappelant le type d'un des bergers d'Arcadie, grands traits et longs cheveux. Rien de plus beau que ces deux figures, empreintes d'une profonde méditation; la draperie et les attitudes sont magistrales et noblement expressives. A gauche, un autre évêque tient entre ses mains la tête d'un enfant qui se penche humblement; plus à gauche, groupe de mères. L'une tient un enfant agenouillé, attend, et se retourne; une autre pousse en avant sa fille, une jeune fille déjà modeste et rougissante, et sourit en regardant une troisième qui indique le prêtre à son petit enfant, tandis que le petit hésite, craint et se mord le pouce. Tous ces incidents simples, familiers, sont transformés avec un art, et rendus avec une élévation, un sentiment de la beauté morale qui n'exclut pas le naturel, qui ne va jamais jusqu'à l'héroïque, ridicule dans les petites choses, et qui ne blesse pas par le plus petit soupçon de vulgarité. Un modèle. — Deux hommes derrière regardent. Quelle clarté dans la disposition de ces actions et de ces expressions diverses! — Superbe.

IV. Le Baptême. — Il y en a deux ici, et pas de *Pénitence*. Ce tableau a été perdu dans l'incendie de 1816; le duc n'a jamais su s'il a été brûlé ou non. L'un de ces *Baptêmes* a été encadré de même pour remplacer la *Pénitence* de la série. Les deux tableaux ont la même dimension. Dans celui de la collection primitive, les figures sont en général un peu plus petites et serrées que dans

les autres. Celui-ci est le baptême en général, l'autre le baptême du Christ. — Vers la gauche un saint Jean verse l'eau et prononce la bénédiction sur un groupe de vieillards qui arrivent respectueusement courbés entre deux jeunes gens; ce groupe est superbe et plein d'une religieuse expression. Le dessin est très-beau. Le saint Jean est médiocre. A droite, deux mères agenouillées préparent leurs enfants; derrière, deux jeunes filles, conduites par une vieille femme, extrêmement gracieuses de mouvement, et qui ont un peu l'air étonné de certaines femmes du Poussin. Tout à droite en avant, deux hommes. L'un quitte ses sandales; l'autre, debout, à puissante et virile tête, détache sa tunique. Tous ces mouvements vulgaires rendus avec la plus grande dignité sans nuire à leur vérité. En somme, ceci est moins empreint de sentiment religieux et d'élévation que les autres. Le sens du sacrement est moindre. — Très-beau paysage, plus naturel, plus pittoresque que d'ordinaire.

V. Baptême du Christ. — Bien conservé et chaud de couleur. En avant à droite un tout petit ruisseau. Le Christ, blond et juvénile, baptisé par saint Jean tout à droite du tableau. Deux anges agenouillés tiennent les vêtements. Le Christ manque de grandeur dans l'expression et n'a que la douceur de la jeunesse. La composition n'est pas balancée. Au milieu un groupe de six personnages. Trois derrière, dont l'un, vieillard à l'air sévère, à barbe grise et à longue chevelure, montre la colombe; un autre, à genoux, se rejette en arrière; un troisième s'incline et prie. A gauche trois hommes qui se préparent

au baptême. Le paysage est très-beau. Un groupe d'arbres sur un monticule au centre, à gauche un profil de sommets dentelés; ce sont bien de vraies montagnes. La composition du tableau est plus étudiée, moins naturelle que dans le premier, et, sauf la tête superbe du vieillard, il y a peut-être moins de sentiment religieux que de dignité.

VI. L'Ordre. — Ce tableau est très-bien conservé, dans des tons clairs et frais très-transparents. Le Christ, n'était sa draperie rouge, aurait plus l'air d'un Apollon que d'un Christ. Charmante tête, juvénile et imberbe, sereine, mais qui n'a pas assez de gravité, ni de puissance, surtout à ce moment. Il tient un bras levé: les apôtres s'approchent à la file; saint Pierre à genoux; un autre plus loin dans le ravissement, les autres debout. Expression variée d'admiration, de gratitude, de respect pour le mystère, en même temps que de surprise et de réflexion. Magnifiques et puissantes têtes qui respirent une paix profonde. Les deux apôtres à droite rappellent les chevelures blondes et le nez arqué des personnages de Léonard de Vinci. A gauche dans le lointain, lisant à l'écart, un apôtre en jaune, sans doute Judas. Charmant et clair paysage; une pente couverte d'arbres, deux grands troncs et des montagnes qu'on aperçoit dans le lointain.

VII. La Cène. — Très-noir. Deux flammes brûlent au-dessus de la table. Le mystère de la scène de nuit est très-bien rendu et plein d'effet. Solennité de cette lu-

mière douteuse. La distribution de la lumière est parfaitement observée. Le devant de la table est dégarni ; les apôtres sont couchés. On ne s'explique pas très-bien la position du Christ, qui semble assis. Tête grave et très-beau geste. Saint Jean étendu sur son sein est trop couché sur le côté et peu gracieux. Les têtes des apôtres dans l'ombre graves et belles, mais manquent de variété. C'est bien loin du sublime de la *Cène* de Raphaël (gravure de Marc-Antoine). Les figures perdues dans l'ombre, des mets sur la table, mets indéterminés et indistincts ; exemple du dédain français pour le mot propre en peinture, et ici bien à sa place, je trouve ; à quoi bon spécifier le menu du dîner ? A cette distance on le verrait sans doute, mais dans ce moment on ne le remarquerait pas : et ainsi la vie matérielle est sacrifiée à la vie morale, bien supérieure. On peut dire même que la vérité serait fausse en ce cas, puisque l'objet présent qui échapperait à notre attention dans la réalité, l'attirerait sur la toile.

SECONDE SÉRIE DES SEPT SACREMENTS

—

BRIDGEWATER GALLERY

COLLECTION DE LORD ELLESMERE, A LONDRES

I. La Confirmation. — La scène est disposée tout autrement que dans l'autre série. — En général, il y a de

très-grandes différences dans la composition et même dans la conception de cette série. Les différences de composition vont surtout à donner une plus stricte unité à l'action. — Il y a moins d'épisodes et moins de spectateurs; l'effet de l'art est plus grand — Ici il n'y a sur le devant qu'un évêque confirmant; le second est rejeté dans le fond, à gauche, et ne se mêle pas du tout à la scène principale. L'évêque, vêtu de blanc, assis devant un autel avec un assistant à ses côtés, la tête couverte du manteau blanc, figure mâle, sévère; c'est bien l'idée qu'on se fait des premiers évêques. Il confirme un adulte agenouillé, admirable d'attitude et d'expression, dont la tête intelligente et grave exprime bien l'attente et la réception des dons de sagesse, de force, des dons de l'Esprit. Type parfait de la piété et de l'esprit chrétien du XVIIe siècle. Derrière des enfants, des mères qui se penchent sur eux et leur indiquent le chemin. A droite, en avant, comme dans l'autre série, l'épisode de l'enfant qui hésite et de la mère qui lui parle; mais d'un caractère plus grave, et plus en rapport avec la solennité de l'action. Les têtes des mères sont charmantes. Auprès, une jeune fille, enveloppée dans ses voiles, s'avance, les mains jointes, avec modestie et un grand recueillement. L'action des divers personnages est très-variée et cependant toujours grave. Très-belle composition.

II. Le Mariage. — Ici aussi on trouve plus de gravité que dans l'autre série; l'assistance est moins indifférente. Les deux époux sont au milieu, placés, sans se faire vis-

à-vis, à côté du prêtre, qui est vu de profil. Tous deux sont couronnés de roses blanches; la femme est enveloppée dans des voiles bleus. Grande timidité et modestie; mais manque de grâce et de fraîcheur en même temps. Derrière le prêtre, Poussin a placé un de ses *bergers d'Arcadie*, tenant des vases, la tête penchée; magnifique figure. Groupe d'hommes, à droite, dans des attitudes nobles et graves; à gauche, ceux qui prennent une part plus directe à l'action : femmes joignant les mains, très-belles; jeune enfant à genoux dans l'ombre. En somme, ceci est sa moins heureuse composition, celle où le sentiment moral est le moins vivement exprimé et tenu dans une sévérité un peu froide. Son grave génie n'a pas entouré les noces saintes de tout le charme poétique dont l'Église même et la Bible les environnent. Il n'y a pas là cette tendresse vive qui faisait oublier à Jacob, près de sa jeune femme, la mort de sa mère; l'œuvre manque de jeunesse.

III. Le Baptême. — Le baptême du Christ forme le centre du tableau sur le second plan, le premier étant dégagé pour laisser voir le groupe central. Le paysage du fond est très-beau, formé par des collines vues de face qui bordent le fleuve. Quelques sommets forment une ligne hardiment et simplement découpée sur le ciel bleu. A droite, groupes à genoux, attendant leur tour pour être baptisés, courbés avec une grande piété. Le vieillard et les deux jeunes gens sont moins beaux que dans la série de Belvoir-Castle. Le coin du tableau est occupé par un groupe de trois jeunes gens admirables, se

tenant par les épaules et qui se montrent avec admiration et surprise, et dans un saint enthousiasme, la colombe. Belles chevelures, et gravité qui s'allie bien avec leurs jeunes visages. A gauche, groupe de trois hommes se déshabillant et se rhabillant, frappés aussi par le spectacle de la colombe. Quelle beauté et quel sérieux; quelle juste mesure entre l'académisme et le trivial, dans les mouvements de ces hommes! Encore derrière deux hommes (probablement deux pharisiens) qui considèrent et réfléchissent. Ainsi toute l'attention est ramenée sur le groupe central. Grand art, unité et variété.

IV. La Pénitence. — On peut objecter que le signe sacramentel n'est pas indiqué très-nettement ici, et occupe un coin du tableau; mais si on considère la scène comme représentant le repas chez Simon, c'est admirablement interprété. Le caractère antique est strictement gardé; la table est entourée de lits, le devant seul reste ouvert. Le côté réel de la scène tient une grande place. La table est chargée de mets et de vases; les convives portent la main aux plats, des serviteurs vont et viennent; c'est le mouvement d'un festin; en avant un jeune homme agenouillé emplit un vase de vin; il y a une élégance et une grâce merveilleuses dans tous ses mouvements. — Par ce contraste de gens qui festinent, Poussin a-t-il voulu montrer la négligence et la tiédeur du monde tout adonné à des soucis matériels et ne songeant point à la pénitence? — En avant, à gauche, le Christ étendu, et majestueusement *reclinis*. Le même type, grand et noble, que dans l'*Eucharistie* et l'*Ordre*, avec quelque chose de plus

doux et de plus humain, il lève la main et absout. La pécheresse, humble et tendre, est penchée sur ses pieds; très-belle. Derrière le Christ, saint Jean seul prend part à l'action, d'un geste et d'un air d'admiration et de sympathie. De l'autre côté de la table, à droite, un vieillard à qui on essuie les pieds, se redresse sur sa couche et regarde par-dessus la table, d'un air sévère et scandalisé, ce qui se passe. Pose et draperies magnifiques. Union dans ce même personnage de l'occupation vulgaire qui se passe à ses pieds et qu'il subit, tandis que son esprit est occupé ailleurs. La combinaison du mouvement moral et de l'attitude du corps est admirablement rendue. Derrière, deux ou trois autres semblent se communiquer leurs impressions sur l'action de la femme. L'harmonieuse union de l'action matérielle et de l'expression morale, de la réalité noblement exprimée et de l'art, est surtout frappante dans ce tableau.

V. L'Ordre. — Les disciples sont divisés en deux groupes; le Christ au milieu. Très-grand de style; mais le seul où l'on pourrait légèrement reprocher à Poussin de toucher à la noblesse conventionnelle et déclamatoire en quelques points. — Les bâtiments du fond paraissent vagues, convenus, ne sont pas quelque chose d'assez précis, ressemblent au terme général et à la périphrase; le geste du Christ, qui brandit les clefs, et dirige l'autre bras vers la terre, dépasse un peu le but, quoiqu'il y ait beaucoup d'ampleur dans la pose, et que l'auguste sérénité de la tête soit sublime. Saint Pierre est age-

nouillé devant; saint Jean regardant le ciel est beau. Les deux groupes d'apôtres sont remarquables par leurs attitudes nobles et la belle et large disposition des draperies. Le geste de celui qui montre le ciel d'un ton de commandement (sans doute expliquant à un autre) est de trop; le mouvement de domination et de puissance doit être réservé au Christ seul en ce moment, et n'est pas juste ici. Chose rare chez Poussin.

VI. L'Extrême-onction.—Le sujet très-modifié.—Scène de nuit. — Action plus dramatique et moins touchante. L'autre tableau est de beaucoup supérieur. — Le groupe qui entoure la tête du mourant, comme bel arrangement de lignes et comme mouvement, est superbe, mais inférieur comme sentiment moral. La figure du prêtre en manteau, penché sur le lit, est à peu près conservée; ici seulement il oint les mains; le mourant, au lieu d'être immobile et recueilli, est tourné de côté, vers son petit enfant qui tend les bras tout ému, et que la mère lui présente. Poussin a voulu exprimer l'attache à la terre, le *struggle*, l'adieu; trait qui manque à l'autre composition, mais qui trouble le calme de la douleur silencieuse et élevée, la solennité religieuse du sujet, et nuit à l'unité d'émotion. Ici l'assistant tient un flambeau et est placé plus en arrière; moins poétique; au-dessus du chevet se penche, les deux bras étendus, un homme qui tient un flambeau; figures dans l'ombre; une vieille femme, les mains jointes et les yeux au ciel, très-belle. A droite la superbe femme, le visage caché, les bras étendus sur le lit et pleurant, est conservée,

peut-être encore plus grande de style. Plus loin, une figure entièrement voilée, debout comme un fantôme, est d'un effet très-lugubre. Derrière le lit, une femme se tordant les mains, et qu'un homme cherche à consoler. Dans l'ombre, une jeune femme assise et accoudée à l'écart. Tout cela est très-beau encore, très-expressif, très-pur de lignes, mais, comme ensemble, me touche beaucoup moins que l'autre tableau.

VII. L'Eucharistie. — Très-supérieure à la *Cène* de Belvoir Castle. — Le chef-d'œuvre de toute la collection, et la plus sublime manière dont on ait jamais symbolisé l'Eucharistie. — Le tableau a noirci, mais les tons sont restés assez harmonieux. — Effet mystérieux et solennel du demi-jour de la lampe centrale; table carrée et lits occupés des quatre côtés. Quelle majesté dans ces poses étendues, si difficiles à traiter, et dont le peintre a tiré un si magnifique parti! L'apôtre en avant au milieu, vu de dos, en raccourci, est merveilleusement beau; les plis de la draperie que frappe la lumière de la lampe, l'extrême noblesse et expression du geste, la vigueur de la conception, superbe. — Le Christ vient de donner la communion et consacre le calice. — Waagen est fou quand il trouve mauvais que les apôtres mangent: ils ne mangent pas, ils communient, et si jamais la supernaturalisation, la transfiguration de l'action de manger a été exprimée, c'est ici. Ils mangent d'une façon sublime; ils touchent, portent à leurs lèvres, entament le fragment de pain avec un respect, une crainte, une solennité que rien n'égale. Le calme du

geste et comme le recueillement de la bouche et de la dent qui reçoit, ce trait d'expression si difficile, est admirablement indiqué. On sent la divinité de l'aliment à leurs gestes. Il y a aussi sur tous les visages une émotion religieuse intérieure, unie à une expression de virilité et de force morale, caractéristique de Poussin, et qu'il n'a jamais poussée si loin. — ***Mœnnliche Andacht.*** C'est bien une piété virile.

Saint Jean, qui a goûté le corps, qui a communié, est transfiguré par la possession. Ses mains sont unies dans la ferveur; ses yeux sont tournés vers le Christ; sa bouche ouverte crie d'amour; il souffre de jouissance et d'adoration, ou au moins ce visage mortel n'a pas d'autre moyen d'exprimer cette intensité de sentiment que par un caractère de souffrance. Jamais l'essence même de l'Eucharistie n'a été rendue à ce point; la consommation de l'homme et du Christ en un par l'amour et la possession.

La tête du Christ est sublime et domine toute l'assemblée. Il semble secouer la majesté et la divinité de sa chevelure; il y a un rayonnement sur sa face; la toute-puissance de l'acte divin qui transsubstantie est exprimée dans toute sa force. Mouvement de l'apôtre près de saint Jean, frappé comme d'une sainte terreur par la majesté du Sauveur. Le dessin, les draperies, la composition par sa solennité toute pénétrée d'expression répond pleinement à la conception. Poussin, dit-on, avait une prédilection pour ce tableau.

Cette série est bien moins conservée en général que celle de Belvoir Castle.

Les Bacchanales. — Londres, National Gallery. — Sans doute le chef-d'œuvre de Poussin dans ce genre, et certes le plus étonnant de ses tableaux. La couleur y est restée d'une fraîcheur, d'un éclat, d'une harmonie sereine, d'une finesse étonnante. Encore ici la sobriété et la justesse sont les qualités de cette couleur. Pour la grâce extrême et la beauté des formes, le charme de l'expression, le caractère enjoué et cependant grave de l'action, ce tableau est sans égal. Les groupes sont rattachés entre eux par une composition savante et un art étonnant.

Le groupe central est une danse de Faunes; l'un d'eux donne la main à une femme, le plus parfait type des formes élancées, bien proportionnées, nobles de Poussin. La jambe relevée, enveloppée d'une élégante draperie bleue, elle retourne sa tête animée, agitant ses cheveux blonds, mêlés de lierre, dont quelques tresses volent au vent. Par uu geste gracieux et d'un air gai elle presse tout en dansant le jus d'une grappe que deux petits enfants reçoivent avidement dans une coupe. Le groupe de ces deux enfants peut figurer parmi les plus parfaits de Poussin. Sous le bras tendu de cette Bacchante et du Faune passe un autre Faune, qui tient lui-même par derrière une jeune nymphe, fraîche et éveillée. Celle-ci, du doigt, touche et appelle une compagne qui fait partie du groupe de gauche. Cette dernière aussi charmante et mutine. Naïveté dans l'expression des têtes de femmes. Au-dessus un Pan-Terme, à l'air moqueur, entouré de guirlandes, sourit et préside aux ébats. De puissantes ronces enlacées se pressent au-

dessus de la scène. — Ce tableau est d'un caractère plus gai, moins sérieux d'expression que les autres *Bacchanales* de Poussin, mais l'extrême dignité de formes et de mouvements conservée dans ses plus folâtres parties en fait bien l'image d'une gaieté antique, d'une gaieté divine.

CLAUDE LORRAIN

Céphale et Procris. — National Gallery, Londres. — Paysage champêtre et frais; à gauche collines couvertes de tours; vallon et pont. Un grand bouquet d'arbres touffus au milieu. La plaine et des montagnes se perdent dans l'horizon lumineux.

C'est un matin, mais un matin où la lumière est déjà haute et vive. Les légers flocons de vapeur grise et transparente sont chassés sur le haut du ciel par les rayons de l'astre comme les légers plis d'un voile qui se replie. On voit pour ainsi dire le moment où elles se fondent et se dispersent, le moment où elles sont encore et ne sont déjà plus. Le ciel, pur et profond, paraît au-dessous. Quelques oiseaux semblent flotter dans l'éther infini, si pur, si rafraîchissant. Tout ce qui sert à signifier éclat, transparence, fraîcheur, est réuni là avec un art et un sentiment merveilleux.

La reine de Saba. — National Gallery, Londres. — Au milieu un port; palais, arbres, grande tour à droite. A gauche seulement deux colonnes et un vaisseau, et

plus loin le bout d'une jetée. Espace de mer très-largement ouvert, la mer la plus étonnante, la plus vraie, la plus incroyablement limpide, et en même temps la plus poétique qu'il ait jamais peinte, et qu'on ait rêvée. Le charme de ces teintes changeantes de la mer qui ne sont ni bleues ni vertes, mais glauques, fines, est saisi et fixé. La fraîcheur profonde de l'eau dans l'ombre des sillons que les vagues font en se recourbant, le charme de l'atmosphère matinale, le rayon de soleil qui forme une ligne brisée et tremblante au sommet des vagues, et la blanche aigrette de lumière qui jaillit de chaque crête, tout ce qui parle si profondément dans la couleur, le mouvement, l'étendue, tout est là. L'âme est comme trempée dans un bain de rafraîchissement et de bien-être, et s'ouvre aux impressions pures, calmes, comme l'air du matin ouvre les pores et les pénètre de la fraîcheur nouvelle qu'il porte. L'œil est ébloui de ces petites franges d'argent qui bordent les vagues et les perçoit aussi lumineuses que dans la nature. Je ne connais guère que Claude qui donne cette impression aussi parfaite, aussi pleine de poésie, parce que c'est celui qui exprime le plus parfaitement les rapports. — Le soleil est légèrement voilé, un petit nuage atteint juste le bord du globe (artifice). Des bateaux dont un fait jaillir des étincelles de ses rames; en avant chargement et déchargement. — Étonnante délicatesse avec laquelle il a modelé le relief des formes architecturales dans la partie qui est opposée à la lumière.

Les personnages ne sont pas beaux; mais avec quelle justesse et quelle vérité ils sont disposés! Quelle quantité

de petites scènes, et comme leur action est intéressante, naturelle, facile! comme on aime à les regarder autour de soi dans ce clair et frais paysage qui vous dispose à trouver du charme à tout! — La reine descend le portique avec sa suite. Les rameurs des barques se retournent pour la voir venir; une femme et un enfant s'arrêtent plus loin pour regarder le cortége; une mendiante assise sur les marches lève les yeux sur la suite qui passe, avec une sorte d'envie et de tristesse.

Port de mer au coucher du soleil. — Un digne pendant de la *Reine de Saba*, mais plus petit. Je ne crois pas que ces deux aspects les plus poétiques et les plus émouvants de la nature, le matin et le soir, avec leurs divers jeux de lumière, aient jamais été exprimés avec leur contraste dans un pareil langage. Au fond, soleil et vapeurs d'un rouge ardent; le globe lui-même est noyé et élargi dans son propre éclat, et projette sur l'eau un second lui-même, un peu moins riche, d'une splendeur plus adoucie. Tout à côté une coque de vaisseau, vue de face et en raccourci, se balance avec une grâce exquise dans cette splendeur; un grand phare se dresse à côté. Splendide. — Les ombres immensément allongées glissent sur les flots, mais presque aussi dorées et aussi chaudes que la lumière elle-même, et vues comme à travers un reflet d'or dont toute l'atmosphère est illuminée. A droite, rien qu'un grand vaisseau, à travers les mâts duquel on aperçoit un môle; à gauche, longue ligne de portiques et de palais, vus obliquement, et que frappe cette riche lumière. Quelle beauté et en même temps

quelle émotion solennelle, profonde et triste jettent sur toutes choses ces derniers rayons au moment où ils vont disparaître! Une barque traverse l'étroit sillon du soleil sur l'eau, non vif et brillant comme celui du matin, mais coloré et assoupi. La mer n'a plus d'autre couleur qu'un ton neutre; elle est revêtue de ces reflets d'orange et de pourpre si substantiels et en même temps si limpides. La poésie de ce moment est admirablement rendue. Il semble qu'à cette heure il n'y ait plus d'autre substance dans la nature entière que celle de la lumière, qui imprègne tout, transforme tout en elle-même. — Toute activité est finie; plus de travail devant cette scène solennelle; les personnages sont debout, regardent, se laissent pénétrer. Quelques-uns au grand balcon inondé de pourpre; un ou deux bateaux rentrent. — C'est prodigieux d'intensité de lumière et d'expression. On a beau regarder de près, l'effet ne disparaît pas. Il semble que c'est toujours de la lumière et non des empâtements de couleur qu'on a devant soi. Légers flocons flottant sur le ciel. Quel air et quelle infinie profondeur au-dessus d'eux, et qu'ils sont légèrement suspendus. — Tout ce qui se mêle de mélancolie à la poésie d'un soir est là; c'est à faire souffrir.

DESSINS

COLLECTION DU DOCTEUR WELLESLEY D'OXFORD

Cette admirable collection renferme depuis des études de feuillage et des détails de brins d'herbe, des études d'animaux, de vaisseaux, de personnages pris isolément,

des copies de sites déterminés pris dans la nature, jusqu'à des compositions achevées et des personnages historiques, passant ainsi par tous les degrés. De simples profils de terrains et de plans; quelques-uns qui ne sont, pour ainsi dire, que des carcasses de paysages, qui montrent quel rôle doivent y jouer les lignes, et, ce qu'on oublie totalement de nos jours, quelle haute expression, quel caractère elles donnent à l'ensemble! On voit quel soin Claude prenait de les choisir harmonieuses, tranquilles, grandes, de les combiner d'une façon propre à charmer l'œil, et à le reposer dans le sentiment de la pureté, de la beauté, de l'étendue gracieuse ou sublime. Les lignes ne jouent pas un rôle moins important dans la composition d'un paysage que dans celle d'un groupe. C'est par elles que le paysage s'élève à son impression et à son expression les plus élevées. Les contours de l'horizon et les différents plans ont aussi leur pureté et leur idéal. Claude a connu cette beauté fine et exquise de la forme dans le paysage; il l'a revêtue de la splendeur de la lumière et de l'air qui fait comme l'expression de la nature. C'est pourquoi il est véritablement le Raphaël du paysage.

Il est merveilleux qu'avec un peu de bistre il soit arrivé à rendre la lumière, ses splendeurs, ses dégradations, d'une aussi parfaite manière. Ceci prouve bien que tout est dans les rapports, et que la beauté exquise qui nous charme tient le plus souvent à un seul rapport principal vivement et finement saisi, et rendu par un simple trait duquel tout dépend. Dans ces dessins le caractère de la lumière aux différentes heures du jour est reproduit

et se reconnaît admirablement. Dans ces couchers de soleil on voit toutes les différentes phases du déclin de l'astre et l'effet des rayons plus ou moins obliques, plus ou moins chauds qu'il jette sur le paysage. Partout une profonde poésie, et toujours une poésie nouvelle. Il y a des scènes rustiques et simples, enfermées dans de charmants groupes d'arbres touffus et frais; il y a des couchers de soleil entre de grands palais sur des flots embrasés; d'immenses horizons, pleins d'air et de lumière, bornés par des lignes de montagnes majestueuses qui se perdent dans l'espace lointain et transparent. Des personnages animent de leurs sentiments ces scènes de la nature.

Plus on regarde les œuvres de Claude, et surtout ses dessins, et plus on voit la pensée et la forme naître en même temps sur le papier; plus on est convaincu que le véritable artiste pense toujours en peinture et en musique comme nous pensons dans une langue; toutes les impressions vives, toutes les pensées grandes, nobles ou touchantes qui naissent en lui revêtent aussitôt une forme picturale ou musicale; ou plutôt est-ce ici comme dans le langage, la pensée ne préexiste pas à sa forme, à son expression, au signe, quoiqu'elle soit antérieure et supérieure, mais elle naît musique ou dessin; elle n'a pas d'autre forme ou d'autre existence dans l'idée du peintre ou du musicien. C'est à cette seule condition qu'on est grand artiste. Si l'on a d'abord une pensée, une intention, quelque belle qu'elle soit, et qu'on se mette à travailler et à la traduire en sons ou en formes, on ne produit qu'un calque inanimé.

ÉCOLE ANGLAISE MODERNE

TURNER[1]

National Gallery. — Les deux tableaux choisis par lui pour être placés entre deux paysages de Claude : la *Reine de Saba* et les *Noces d'Isaac*.

Didon batissant Carthage. — Celui-ci est peint en imitation de Claude. Ce n'est que de l'empirisme, qu'une copie évidente du style et de la façon de faire d'un autre. C'est un pastiche jusque dans les plus petits détails : le sujet lui-même, sujet antique ; la ligne de portiques, laissant voir la mer et les rayons du soleil ; le même effet cherché, et, ce qu'il y a de pis, non réussi. Grâce à la prétention de faire mieux et de dépasser son rival, il

[1] Turner a donné lui-même ces deux tableaux, à condition qu'ils seraient placés entre deux chefs-d'œuvre de Claude, avec la prétention avouée de les égaler. Nous avons cru pouvoir publier les notes d'Alfred Tonnellé sur ces deux tableaux, pour montrer combien son goût savait faire justice de ces engouements passagers, qui placent pour un moment un homme habile au niveau d'un grand maître.
G.-A. H.

a tout exagéré. Le soleil est trop haut sur l'horizon pour que son globe puisse être représenté comme l'a fait Turner. Les amoncellements de palais et de rochers à gauche frisent l'extravagance. Il n'y a ni ordre ni harmonie dans les lignes; enfin presque partout cet affreux brouillard qui donne à tout un air trouble, triste et confus. Pas de transparence d'atmosphère, pas de dégradation, rien que des réfractions confuses. Il n'a su trouver qu'une couleur jaune serin, et ce gros point blanc au milieu de cette mer jaune est on ne peut plus choquant. Peut-on regarder cette atmosphère blanchâtre quand on vient de se baigner dans la lumière limpide de Claude? C'est une grossière imitation, et je ne conçois pas que les moins délicats ne l'aperçoivent pas. On dit : C'est l'atmosphère anglaise. — Elle n'est pas à sa place ici, et de plus elle est faussement rendue.

Le second tableau est bien supérieur. C'est une seconde édition du *The Sun rising through vapor,* et meilleure. Ceci est purement et simplement anglais, et rendu avec beaucoup de talent et quelquefois d'harmonie. Le globe du soleil est rayé de brouillards dont la nappe bleuâtre s'écarte des deux côtés. Un reflet rougeâtre dans l'eau. — La nuance grise et vitreuse de la mer, la perspective fine à travers le brouillard où les vaisseaux s'effacent, les petits bateaux, la scène du marché de poissons sur le devant, tout cela est rendu avec finesse; et si Turner n'a pas dans ce tableau la grande poésie de Claude, au moins il a su rendre un effet nouveau avec la justesse et le charme qu'il comporte. Il y a chez lui beaucoup plus d'imagination que de sentiment.

ÉCOLE ALLEMANDE MODERNE

CORNELIUS

FRESQUE DU JUGEMENT DERNIER DANS LA LUDWIGS-KIRCHE DE MUNICH.

C'est une œuvre grande, sérieuse, noble, d'un haut style, et qui a beaucoup de beautés; mais rien qui transporte ou qui enthousiasme, rien qui saisisse à la vue de l'ensemble. C'est sage, élevé, religieux; mais où est le souffle qui soulève et qui traverse tous ces groupes? La couleur, quoique bonne, est encore souvent terne, et manque de ce charme qui peut parfaitement s'allier avec la sobriété qui convient à la fresque.

La composition est simple et belle. Le Christ comme juge est entouré d'un noble sénat de Pères et de

saints. Au-dessous un ange tient ouvert le livre de vie, et quatre autres sonnent de la trompette. A droite et à gauche l'échelle des élus et des réprouvés, et debout, en bas, saint Michel qui les sépare avec son épée. Le plan général est donc très-clair. Le sommet de la fresque, le ciel, manque de gloire et d'éclat, est traité dans le même ton que la partie inférieure. Dante et Fra Angelico conduits par des anges, très-beau groupe. Deux amis se retrouvent, réminiscence de Raphaël; d'autres beaux détails. Les damnés forment en tombant un enchevêtrement de jambes et de bras indéchiffrable au premier abord, mais qu'on trouve correct après beaucoup d'étude. — Les anges qui repoussent les maudits avec le glaive sont beaux, calmes, impassibles. Les démons sont d'un fantastique bien adouci. Satan sur un trône est une assez bonne idée, mais n'est qu'un Pluton déchu. Il y a des têtes de damnés pleines d'effroi, et des étreintes bien rendues.

Pourquoi cette poésie vraie, originale, ce charme intime qui nous pénètre en présence des dessins de l'école catholique de l'Allemagne, disparaît-il presque toujours dans les peintures, dans les grandes compositions? Il y a là une imperfection attachée à cette école. Dès qu'elle peint, je ne sais quoi de faux, je ne sais quel manque de sérieux dans l'exécution efface, détruit, ou tout au moins atténue le charme de l'idée.

Dans certains dessins d'Overbeck il y a vraiment un sentiment noble et une forme plus haute. Les lignes sont pures, la forme est seulement discrète, quoique toujours un peu roide Il y a des têtes de femmes et

d'anges d'un charme vraiment intime, d'une grâce vraiment innocente et simple. On sent l'influence de l'Italie, et cependant cette douceur profonde, cette *Innerlichkeit* qui rayonne sur les visages est bien allemande. Il y a des enfants exquis. C'est bien de la vraie et noble poésie.

Cette phalange d'artistes de l'école catholique me paraît digne d'admiration et de respect. Ce me semblent des natures simples, naïves, des âmes nobles et élevées, vraiment éprises de la beauté pour elle-même et pour Dieu, enflammées d'une piété vraie et sincère. Il y a donc au fond de cet art un sentiment véritable. Ce n'est ni affaire de métier, ni affaire d'école. Ces hommes peignent pour exprimer ce qu'ils sentent. A ce point de vue, et malgré leurs défauts, ils doivent être et méritent d'être sérieusement étudiés.

DE L'ART ANTIQUE

LES MARBRES ANTIQUES AU BRITISH MUSEUM

Les Trois Parques. — C'est ce qu'il y a de plus étonnant et de plus parfait à mon gré avec l'*Ilissus*, et c'est encore supérieur comme idée, surtout le groupe des deux Parques. L'une est assise, et l'autre, étendue, appuie un de ses bras sur les genoux de la première. Il n'y a vraiment rien au monde qui exprime l'idée de majesté et de calme, de repos assuré, comme cette figure; les proportions sont si belles, que l'esprit, ravi dans la contemplation de l'harmonie de l'ensemble, oublie presque la grandeur admirable de chaque partie; surtout quand on vient à considérer l'amplitude colossale des formes du buste, et le mouvement général du corps à demi soulevé. Quelle souplesse et quelle beauté! L'exécution est à

son plus haut point en même temps que l'idée, au point où elles se pénètrent et se complètent mutuellement. La vue de ce corps étendu, regardé d'en bas, en raccourci, est superbe. Il y a là une idée d'indicible majesté, de repos et de puissance; c'est bien là la destinée. Jamais les formes féminines n'ont été interprétées de cette façon et sans perdre leur grâce et leur douceur. Ceci nous habitue à notre insu à un monde si parfait et si élevé, que tout le reste paraît petit en comparaison. La sublimité habituelle de l'art grec éclate dans l'ensemble, et pourtant, comme tous les mouvements sont naturels, il semble qu'ils ne puissent être autres, et que ce soit la nature ou la réalité qui cessent d'être naturelles quand elles s'en écartent. Et, philosophiquement, c'est profondément vrai. C'est le type, l'idée absolue et nécessaire que l'artiste a perçue et rendue dans un langage qui a le pouvoir de l'exprimer à l'esprit de l'homme. Quelle sobriété dans la forme et dans le style pour exprimer tant de choses!

LES MÉTOPES

Petits compartiments occupant l'espace entre des triglyphes au-dessous du fronton. — *Combat des Grecs et des Centaures.* — Dans chaque métope est exprimée une seule action à deux personnages, un épisode isolé, la lutte d'un Centaure et d'un Grec. Comme style c'est peut-être ce qu'il y a de plus admirable. La clarté des motifs qui se détachent avec un relief puissant, la pureté

et la sobriété extrêmes du contour et du modelé, la mesure avec laquelle la forme est traduite, indiquent tout ce qui est nécessaire à l'esprit et pas un détail de plus. La belle simplicité de l'aspect montre ce juste équilibre entre la roideur de la forme archaïque, dont ceci retient toute la sévérité, et la mollesse exagérée du style postérieur, dont ceci a déjà le naturel et l'aisance sans en avoir les défauts. La vue de ces bas-reliefs fait découvrir une infériorité dans les autres marbres antiques qu'on avait regardés jusqu'alors comme la perfection et le comble de l'art. La plupart des têtes sont brisées; mais la surface, dans le plus bel état de conservation, montre encore la pureté du ciseau, et l'idéalisation de la matière dont chaque point devient partie d'une ligne idéale et harmonieuse.

Ainsi, dans le premier métope, le mouvement du Grec qui a un genou sur le dos du Centaure éveille l'idée de la plus parfaite beauté unie au plus parfait style. Le peu de draperies introduit est magnifiquement jeté. Dans le sixième, le bras tendu et le manteau du Grec qui arrête le Centaure par le cou, quelle précision sans roideur! quelle sûreté sans dureté!

Dans le dixième, une tête de Centaure cornu, au caractère massif, est admirablement opposée au caractère élevé, mais mince, svelte et nerveux du Grec. Le corps du Grec est un modèle de mesure exquise dans le traitement de la forme. Dans le quatorzième, le Centaure triomphant est superbe; le Grec n'est pas un type intelligent: le front bas, l'homme physique très-développé

Au quinzième, groupe d'un Grec et d'un Centaure qui se prennent à la gorge et enlacent leurs jambes. Seulement ce calme de la forme, et cette beauté prise dans la ligne qui satisfait si pleinement l'esprit, est un peu acquise aux dépens du mouvement.

FRISE

Les Panathénées. — Procession de canéphores et de cavaliers. C'était la frise extérieure contenant la *cella* ou corps intérieur du temple. Ici le calme est à sa place, la marche est majestueuse et solennelle. Admirable netteté et clarté de la composition ; rien d'accumulé ni de chargé, qui empêche la ligne de se développer ou d'être bien saisie. — Les femmes d'abord. — Les prêtres suivent les offrandes. Les dieux sont assis. La forme humaine est encore ennoblie et agrandie dans ces figures ; il y a plus de force et plus de dignité dans le mouvement. Au delà encore des jeunes filles et des prêtres donnant et recevant des offrandes. Draperies tombantes, majestueuses, à longs plis flottants, toujours avec une mesure et une élégance exquises; le mouvement du corps est parfaitement indiqué par la direction des plis.

Après les canéphores, les cavaliers. — Le mouvement uniforme et général de toute la procession est on ne peut plus beau et satisfaisant. La ligne est cherchée ici jusque dans l'ensemble de la frise. Les chevaux légère-

ment enlevés du devant; les cavaliers pressent leurs flancs. Correspondance parfaite entre le mouvement du cheval et celui du cavalier. Cette sorte de cadence uniforme ajoute à l'impression de solennité et de pompe. Les têtes conservées sont peu intelligentes. Grand art dans l'arrangement; pas de confusion malgré le mouvement surprenant de toute cette troupe en marche. — Chevaux à encolure très-courte, ramassée, fiers; la courbe des jambes relevées, superbe. Il faut remarquer que c'est une marche d'apparat, une marche lente; ils déploient leurs formes. Variété d'attitudes dans l'unité du mouvement général. — C'est bien le beau conçu par Socrate, le rapport d'une chose avec le but qu'on se propose, l'adaptation du moyen au but, la convenance; ce qu'ils appelaient l'*utile* dans leurs théories esthétiques encore confuses.

Les Victimes. — Génisses conduites par des prêtres et des femmes. — Quelques figures de femmes sont charmantes. — Admirable manière de traiter les animaux. Comme les lignes principales, expressives et seules nécessaires, sont largement saisies, et avec quel contraste de formes certains détails sont négligés! Le mouvement de la génisse qui relève la tête en beuglant est frappant. Celle qui précède, paisible, calme, majestueuse, est très-belle aussi. On a saisi dans la nature les traits qui convenaient à la majesté, à la solennité de l'occasion, ceux qui étaient rigoureusement nécessaires pour la véritable compréhension de la forme.

Une cariatide du temple, admirable de noblesse, de gravité, d'ampleur de formes féminines en même temps que de grâce d'attitudes. Belle tête, chevelure flottante; fermement posée sans perdre de la souplesse de la femme.

Une colonne ionique, cannelée, montant presque jusqu'à la voûte avec sa base arrondie, et son chapiteau recourbé et orné sur les côtés de la manière la plus gracieuse qu'on puisse imaginer. Porportions charmantes du fût qui va en diminuant graduellement et légèrement. On conçoit le sentiment exquis de beauté qu'éveillaient des monuments composés de pareils éléments. Il ne faut pas juger de l'architecture grecque par les grossièretés que nous décorons de ce nom, pas plus que de Raphaël par une mauvaise lithographie.

C'est merveilleux comme le moindre contour devenait pour les Grecs un moyen d'exprimer la beauté, et comme tout ce qui sort de leurs mains présente aux yeux l'image de la ligne idéale abstraite! Les lignes de leurs chapiteaux semblent un concept intellectuel plus qu'une réalité matérielle. Dans cette même salle, trois ou quatre vases ou amphores en marbre. Tout ce qu'il y a de plus uni et de plus simple comme dessin contient plus de la vraie beauté, et ravit plus que peut-être toute la sculp-

ture de notre siècle prise ensemble. Comment pour exprimer tant réduisent-ils leurs moyens à presque rien? et nous, pour ne rien dire, comment avons-nous recours à la plus grande complication de moyens et appelons-nous tant de ressources à notre aide?

AMPHITHÉATRE DE NIMES [1]

Magnifique vue de cet immense ovale. — Il est prodigieux de penser que tout cela a été jadis couvert d'une foule frémissante; que sur ces gradins s'est assis tout un peuple; que sur cette paisible arène des gladiateurs se sont égorgés; que peut-être des chrétiens y ont péri devant la foule élégante, oisive, amollie qui venait là négligemment comme nous allons au théâtre le soir; que ces chrétiens y ont joué le plus grand drame de l'histoire : la résignation, la foi héroïque, la grandeur morale luttant et triomphant devant la foule avide, triviale, indifférente, qui ne comprenait pas que le grand et vrai spectacle était tout intérieur et invisible, et se passait dans l'âme de ces obscurs combattants.

Les monuments élevés pour de pareils spectacles en étaient vraiment dignes par leur masse et leur grandeur imposantes. C'est lorsqu'on se représente l'amphithéâtre plein que l'imagination reste confondue. C'est là que

[1] Ces notes et celles qui suivent sur les monuments du Midi, ont été écrites pendant le dernier voyage, au mois de septembre 1858.

se sont réunies les plus grandes assemblées que le monde ait jamais vues dans un lieu clos et élevé de mains d'hommes.

THÉATRE D'ARLES

Situé à une extrémité de la ville, joignant les anciens remparts qui avaient englobé l'un des côtés de l'enceinte où l'on a découvert de beaux restes; c'est là qu'on a trouvé la Vénus d'Arles. Les fouilles sont encore inachevées. Les réparations et constructions modernes, blanches, lisses, sont d'un déplorable effet à côté de l'ancienne pierre dorée et fruste. Le théâtre n'offre que peu de restes d'architecture, sauf deux colonnes; mais a beaucoup d'intérêt comme donnant très-clairement le plan et la disposition d'un théâtre grec. Il est sans doute plus grand que ne l'étaient les théâtres de Grèce. Arrondi d'un côté en amphithéâtre, il se termine carrément de l'autre, qui formait le derrière de la scène. Les gradins montaient assez haut; il y avait deux rangs d'arcades superposées, séparées par des pilastres plats, unis. Pour juger de la disposition intérieure, il faut se placer sur les gradins des spectateurs. Immédiatement contigu aux gradins est l'orchestre, semi-circulaire de ce côté, droit du côté de la scène. C'était l'espace occupé par le chœur. Entre l'orchestre et les colonnes du fond, espèce de fossé avec fondations et murs des deux côtés qui devaient supporter le plancher de la scène. Derrière cette scène ou *proscenium*, une rangée de magnifiques

colonnes de marbre formaient un péristyle qui fermait le théâtre. Un portique livrait passage. Il ne reste que les deux colonnes de gauche de ce portique central; magnifiques piliers ronds, unis, très-élevés. Chapiteaux corinthiens riches, supportant un fragment d'entablement. Ces deux piliers détachés qui s'élèvent tout seuls, pleins de majesté, aident bien à restituer l'effet. On voit les deux fûts brisés des deux colonnes correspondantes du portique, et à peu près les places des autres colonnes de la rangée.

Ces débris sont bien mutilés; mais cependant tristes comme ils sont, quand on est debout sur les gradins et qu'on les considère, leur vue nous ouvre une intelligence nouvelle et plus vive de la tragédie et de l'art antiques. Je suis resté longtemps au soleil assis sur ces gradins où l'on a entendu résonner les vers de Sophocle, pour me pénétrer peu à peu de l'esprit et du sens de ces ruines. J'ai mieux compris le rôle du chœur en voyant la place qu'il occupait tout près des spectateurs. Intermédiaire entre le public et les acteurs, les personnages du drame, touchant le public par un côté et en faisant presque partie, au même niveau que lui. Quelle beauté devaient avoir ces évolutions graves et cadencées sur le devant de cette belle scène, où se tenaient des personnages, des êtres plus grands que nature, des personnages transfigurés et agrandis aux yeux par la distance et par le costume, comme ils l'étaient par leur antiquité et la tradition, déclamant la plus sublime et la plus grave poésie; ces hauts péristyles, ces belles colonnes servant de fond à la danse et au drame, non pas des morceaux de carton

découpés et mus par des ficelles comme chez nous; mais une scène monumentale, offrant aux yeux les plus nobles conceptions de l'architecture, et éclairée par la belle lumière du soleil !

Une représentation dramatique grecque était vraiment un concours de tous les arts pour élever l'imagination : l'architecture, la statuaire, la poésie, la danse; cette danse qui nous est inconnue, et qui n'était que la sculpture en mouvement, rhythmée par la musique. Quelle grande impression d'ensemble! Toute l'œuvre et la mise en scène concouraient à éveiller le sentiment de la beauté.

Il ne faut pas vouloir juger du drame antique par nos idées et notre art moderne, si essentiellement différents. Il n'avait certes pas l'aisance et le naturel de notre drame; mais une majesté, une gravité, une solennité qu'on ne retrouvera plus. Sans doute l'acteur, couvert du masque immobile, monté sur le cothurne, déclamant les vers sur une sorte de chant lent et uniforme, ne visait pas à reproduire, comme nous, le mouvement de la vie et de la passion, à nuancer une situation; et d'abord la distance le lui interdisait. Sans doute il faisait très-peu de gestes et de mouvements; une scène était, pour ainsi dire, une pose plastique, un tableau vivant, formé par les acteurs qui ne changeaient guère de position tant que le rapport des personnages en scène restait le même. La beauté et le calme des lignes étaient l'objet principal, comme dans la statuaire, qui n'exprime jamais les passions vives, de peur de faire grimacer les lignes du visage et de troubler leur beauté. Les pas-

sions étaient vraiment purifiées par cette gravité calme, sorte de transfiguration. Cela se comprend moins pour la comédie; mais certaines choses prouvent qu'il en était de même; l'existence des masques de Chrémès, riant d'un côté et pleurant de l'autre, prouve que l'acteur, dans une scène, tenait toujours le même côté tourné vers les spectateurs. Cette idée de l'art dramatique grec est la seule qui s'accorde avec le génie grec, le moins naturaliste de tous. Ainsi le spectateur, dans une scène, avait devant les yeux le résumé immobile, fixe, durable, d'une situation et d'un sentiment commentés par la poésie. Tout, dans l'art dramatique ancien, avait quelque chose de sculptural, éloigné de notre subtilité moderne.

Au fond, et à prendre les choses de haut, cette différence qui sépare l'art antique de l'art moderne est la même qui, dans un domaine différent, celui de la musique, a divisé les partisans de Gluck et de Piccinni. L'un voulait la vérité dramatique, se modifiant perpétuellement avec le sens des paroles et en exprimant les nuances; l'autre prétendait qu'un air n'est qu'un ensemble musical indépendant des paroles, et résumant simplement le sens et le sentiment d'une situation donnée, dont l'auditeur voit les traits généraux fixés sous une forme de l'art. — Il ne faut pas vouloir sacrifier l'un à l'autre. Mais, chose singulière! celui qui combattait la théorie qui est vraiment celle de l'art des anciens, Gluck, était par le génie le plus antique des deux, et c'est celui qui a empreint dans ses œuvres le plus sévère et le plus noble caractère d'antiquité que l'art moderne

ait su retrouver. Piccinni, au contraire, d'une valeur bien inférieure, était un talent mou, languissant, bien éloigné de la sévérité antique. Tant il est vrai que le génie est indépendant des systèmes mêmes qu'il soutient et qu'il adopte !

THÉATRE D'ORANGE

A Orange le fond du théâtre n'était pas fermé par de grandes colonnes comme à Arles, ce qui est plus élégant et plus grec; mais par une façade gigantesque, somptueusement décorée, enrichie de frises, de portiques, de statues. Quand on compare cela à nos petites découpures de carton qui se tiennent à peine sur leurs pieds, que nous faisons pitié! L'art misérable du décorateur ne pouvait être fait pour des peuples qui portaient le sentiment du grand et du sérieux dans leurs jeux ; pour des peuples doués du sens du beau, principalement de ce sens des arts plastiques qui distinguait l'antiquité. C'est bon pour nous qui ne saurons jamais ce qu'est la statuaire et la danse, de nous contenter de hochets aussi minces et aussi grossiers. Mais comment concevoir les statues grecques, ou le mouvement grave, cadencé, toujours solennel de la danse antique, ayant pour fond du carton ridiculement taillé? Il leur fallait la beauté des lignes, le calme du fond où reposer les yeux, la lumière du jour et la grandeur des scènes. Le vrai décor antique devait être beau, durable, ar-

tistique, et non pas un trompe-l'œil; de beaux portiques, formant autour des héros une scène de convention, ou laissant voir la mer comme à Agrigente, comme à Salamine. Et quelle scène mieux appropriée à tous ces héros, pour venir déclamer leurs malheurs ou célébrer leur gloire, que le ciel ou les flots de Grèce et de Sicile! Hécube et Agamemnon, Prométhée et les Choéphores, les Perses n'étaient-ils pas là sur leur vraie scène, plus naturelle que ne l'eût été tout essai d'imitation?

Il est certain que les anciens, dans leurs théâtres et leurs assemblées, ne devaient pas débiter la prose ou les vers avec l'accent naturel, imprévu, irrégulier de la conversation habituelle. Là encore la forme était pour eux au-dessus de l'expression. Je ne crois pas non plus que ce fût, comme notre plain-chant, une palinodie fixe et notée. Je croirais plutôt que cela se rapprochait de cette accentuation très-prononcée qu'ont par exemple la lecture suivie ou le discours sérieux en anglais, surtout dans la chaire. C'est une espèce de débit particulier, solennel et senti, très-marqué, formant par instants un véritable chant. Il y a des moments où la voix descend tout à coup; des arrêts avant la syllabe accentuée du mot pour la lancer avec plus de force. La voix se meut dans un cercle d'inflexions à peu près uniformes; mais cependant les intonations ne sont pas prescrites, notées, elles sont librement ramenées par l'orateur. Ce n'est

pas le chant, ce n'est pas non plus la parole ordinaire; c'est une espèce de cadence, de danse de la voix, nullement désagréable, quoiqu'un peu régulière et monotone.

Il en était peut-être ainsi du débit des anciens. Il devait être fondé sur les inflexions naturelles de la voix; mais il devait, si je puis le dire, les *conventionaliser* (les Grecs, peuple par excellence de la convention et de l'art). C'était quelque chose comme une lecture soutenue qui ne choque ou ne contredit jamais le sens des paroles lues, mais qui n'entre pas non plus dans le détail, et, pour ainsi dire, dans l'excès de leur interprétation; une danse harmonieuse des ἔπεα πτερόεντα, des paroles ailées au sortir des lèvres; exactement la même chose que la danse, qui n'est qu'une série de mouvements tirés de la nature et réduits en convention.

DE LA MUSIQUE

DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Le style de l'ancienne musique sacrée est plus démonstratif que dramatique, ressemble plus au style de la chaire, de l'enseignement, ou de la spéculation philosophique. C'est un style sévère et rigoureux de formes. Dans la musique moderne il s'enrichit de l'élément dramatique, puis il s'appauvrit et se rabaisse en tournant complétement au drame.

Le premier pas dans cette voie, c'est l'application de la déclamation au chant d'église. Bach et Hændel sont novateurs en ce sens, surtout comparés à Palestrina. Il y a de la déclamation dans Bach; il y a déjà du Gluck, du récitatif. Plus tard viendra le chant vraiment dramatique. Ici, comme partout, Mozart est le point culminant et représente la mesure harmonieuse et exacte, le mélange juste et heureux de tous les éléments. Après lui

l'abus commence. On ne trouve plus de trace de cet ancien style, calme, tranquille, qui convient pour revêtir une doctrine religieuse, et doit régler même l'expression du sentiment. Rien ne distingue plus alors le sentiment religieux du sentiment humain, et la musique entre dans la phase qui correspond à la phase du style bâtard du siècle de Louis XV dans l'ordre des arts du dessin, de la peinture et de l'architecture appliquées à la religion et au culte. La frivolité du XVIIIe siècle a pénétré alors dans le temple; maintenant c'est le romantisme, c'est la rêverie fausse et vague du XIXe siècle qui s'introduisent dans la partie musicale du culte.

CARACTÈRE DES GRANDS MUSICIENS
AU POINT DE VUE RELIGIEUX

Bach et Hændel représentent tous deux l'orthodoxie de la foi protestante, avec son esprit de libre soumission, sa gravité, son élévation morale. Hændel est plus biblique, comme le puritanisme anglais; Bach plus évangélique et, pour ainsi dire, plus ecclésiastique. Le *Messie*, — la *Passion*, rien que dans le choix des titres Hændel est plus biblique, Bach plus chrétien. Hændel traite surtout les sujets de l'Ancien Testament; il en reproduit la majesté et l'ampleur; il exprime plutôt la conception juive du Dieu ineffable, inabordable, jaloux; la grandeur héroïque du Dieu chef d'Israël, plutôt que la tendre dévotion et l'onction chrétiennes.

Bach, au contraire, est tout chrétien: la *Passion*, la

Nativité, des cantates pour toutes les fêtes de l'année chrétienne, pour tous les événements de l'Évangile. Il représente admirablement la vieille piété protestante de l'Allemagne d'autrefois, la solidité dans la foi; il est sain et ferme, sérieusement et fortement attaché aux vérités de la révélation comme aux règles rigoureuses de son art qu'il manie avec puissance et conviction, comme aux bonnes anciennes mœurs et au sévère esprit de famille. Dans sa piété protestante mélange de gravité, d'austérité, d'***Innigkeit***, d'***Innerlichkeit***, quelque chose d'abstrait; l'homme se soumet librement à une vérité reconnue et acceptée; la soumission est réfléchie et raisonnée; la piété est indépendante des sens.

Haydn et Mozart, c'est la foi catholique, c'est la soumission naïve et spontanée, c'est la dévotion tendre et vive; l'homme s'élevant à Dieu, non pas seulement par l'intelligence, mais s'approchant de lui avec tout son être, son être intérieur et sensible, son imagination, ses passions, ses faiblesses même; une préoccupation plus grande de l'amour qui couvre les péchés que de la sévérité de la loi morale. — Haydn, c'est l'abandon d'un enfant, Dieu considéré comme un bon père; une piété sereine et calme, mais pas d'élévation métaphysique. Quand on lui demandait pourquoi sa musique religieuse était toujours si joyeuse et confiante, il répondait qu'il concevait Dieu surtout comme un être infiniment grand et infiniment bon; et que cette dernière pensée lui donnait tant de confiance et de joie, qu'il mettrait en *tempo allegro* jusqu'au ***Miserere***.

Mozart s'élève tendrement et humblement à Dieu

comme vers la source d'amour, de grâce, de pardon; conservant sa pieuse croyance sans toujours y conformer sa vie au milieu des faiblesses et des dissipations du monde, et restant attaché à Dieu par le fond intime du cœur, qui a besoin de croire, d'adorer, d'aimer, de trouver un appui et une merci inépuisable. Son ***Requiem***, sa préoccupation de la mort et du jugement; ses Messes, ce tendre ***Agnus Dei qui tollis peccata mundi;*** ses luttes non contre le doute, mais dans l'intérieur de la foi contre la tentation; enfin son ***Ave verum***, cet amour prosterné devant le mystère.

Beethoven, profondément religieux, mais penseur, rêveur, concevant Dieu d'une façon élevée, philosophique, métaphysique. Âme inquiète et luttant contre le doute; voulant croire et cherchant pour cela à ne pas arrêter son esprit sur les objets de sa foi. Il disait que la religion était comme la ***basse fondamentale***, et n'en voulait jamais parler. C'est l'opposé de Bach; il est assailli de doutes et d'inquiétudes sur le fondement même de son art comme sur les questions religieuses; plein d'une recherche ardente, passionnée, désespérée, de la vérité, de la lumière, de la beauté, avec un esprit sincère et droit, un cœur noble et troublé. Sa vie contemplative et enfermée en elle-même, sa chasteté, son besoin d'aimer contenu, ses aspirations à l'idéal. L'inscription qu'il a devant les yeux : « Je suis celui qui est. »

Le sens de sa musique est purement psychologique ou métaphysique, exprimant le but vers lequel tend l'âme, ou ses luttes, ses défaillances, ses combats pour y arriver. C'est l'état psychologique de Pascal mis en musique.

Les états de l'âme à la recherche de la vérité traduits par des sons, et non pas de l'âme vivant dans le monde telle que la peignaient Haydn et Mozart. Ainsi l'*andante* de la symphonie en *la*. Ainsi l'*andante* d'un de ses quatuors qui semble se terminer par une interrogation douloureuse au moment même où l'âme était sur le point d'embrasser la certitude. Ainsi l'*hymne de la joie*, à la fin de la symphonie avec chœurs. — Le monde extérieur lui pèse.

Mozart, tendresse expressive et démonstrative, se répandant au dehors sur le monde et la vie; Beethoven, tendresse intérieure, réservée, pleine de pudeur, contenue en soi-même, craignant le grand jour, souffrante et se tournant vers les choses immatérielles et le monde invisible.

Mendelssohn, esprit critique et éclectique en matière religieuse comme en toutes choses; un juif éclairé et cultivé du XIX[e] siècle; sentant la haute convenance morale du sentiment religieux, la part de valeur esthétique et morale de chacune des formes religieuses existantes, et l'exprimant d'une manière noble, épurée, distinguée, indépendamment de toute forme déterminée, mais qui manque de racines profondes.

BACH

Dans Bach, comme dans Albert Dürer, il y a un certain naturalisme poétique allié à la profondeur de la pensée (les paysages de Dürer). Bach dans une de ses cantates cherche à imiter le bruit de l'eau qui coule,

par de longues gammes ascendantes et descendantes; ce sont de légères traces de mauvais goût effacées aussitôt par quelque chose de fort, de vigoureux, de sain.

Bach se meut toujours au sein des formules (rigueur dialectique); mais son génie les anime d'un souffle puissant, et elles répondent au caractère grave et sévère de ses œuvres et de son esprit. Cela n'empêche pas que ce style dégénérait en un formalisme vide, qu'il avait besoin d'être ranimé par un élément nouveau et plus libre, que le temps des formules était fini, que leur chute a été un bien, et que l'ère de liberté qui leur a succédé était supérieure. Mais elles avaient marqué d'une grande empreinte plusieurs vigoureux génies.

Il y a donc chez Bach une certaine forme rigoureuse et inévitable de développement et d'exposition imposée à la pensée, une sorte de raisonnement musical.

On peut admirer le contre-point et être frappé de sa grandeur, sans cependant méconnaître la supériorité de ce qui a suivi.

DE LA FUGUE

Que ce genre de composition est beau quand il est traité par un homme de génie qui lui donne l'intérêt de la vie et du chant! Alors il entraîne irrésistiblement l'auditeur sans le laisser respirer jusqu'à la dernière note. Une belle fugue est comme une page forte et serrée de Bourdaloue, ou comme une véhémente harangue de Démosthène, aux arguments puissamment enchaînés, au

style sévère et pressant. La fugue est le genre oratoire de la musique; c'est de la prose, mais c'est aussi de l'éloquence.

Bach a porté dans la fugue une verve étonnante, et cette verve rapide est accrue et comme précipitée encore par les rigoureuses entraves dans lesquelles elle est enfermée et contenue; comme un fleuve impétueux maintenu entre de fortes digues se gonfle et s'élance d'un cours plus irrésistible. Je me figure malgré moi le vieux Bach comme on dit qu'était Herrera le vieux quand il peignait à coups de balai, obéissant à une sorte d'énergie sauvage, farouche et terrible à servante, femme, enfants, à tous ceux qui l'approchaient, dans les moments où sa verve fougueuse l'entraînait.

Quel homme, quelle tête que ce Bach! C'est la fougue de Weber dans ses plus beaux moments, avec un style bien plus fort et bien plus serré. Quelle puissance, quelle vigueur de conception! Il y a en lui du Bossuet et de l'Aristote. Pour moi Bach grandit à chaque nouvelle page de lui que je connais. Comme force de génie, je ne mets personne au-dessus de lui.

GLUCK

L'Iphigénie en Tauride de Gluck[1]. Œuvre grande et forte. Impression des plus vives et des plus nouvelles; j'attendais beaucoup, et mon attente a été dépassée.

[1] Écrit après une représentation de l'*Iphigénie en Tauride*, à Vienne, octobre 1856.

Comme le commencement, l'orage, est plein d'épouvante! Quel désordre dans cet orchestre avec ces simples traits d'instruments à cordes si hardis et si fougueux! Cette scène illuminée d'éclairs, ces femmes en blanc courant éperdues, ces cris perçants au milieu des bruits confus de la nature; jamais orchestre moderne avec ces cuivres qui blessent les oreilles, a-t-il été plus loin pour exprimer le mouvement, le trouble, le *bruit?* C'est sublime. — Le récitatif d'Iphigénie, plein de caractère; — le chœur des Scythes, sauvage; — la danse guerrière, barbare, très-originale et bien rendue; choc de haches et d'épées; combat simulé.

Au second acte, l'air de Pylade délicieux, plein de douceur et de tendresse. Le monologue d'Oreste avant le sommeil, accompagnement admirable. Ce *coup* obstiné des instruments à vent qui revient sans cesse et indique le trouble sous ce repos apparent et momentané. Quels puissants effets avec de simples moyens! — La scène des Furies. — La fin de l'interrogatoire est superbe; mais ce qu'il y a de plus beau est, selon moi, la fin de cet acte. La scène d'Iphigénie avec le chœur, où pouvant mesurer enfin toute l'étendue de son malheur, elle s'abandonne à sa douleur et à ses plaintes, ce chant noble et douloureux, alternant avec le chœur, est le comble du pathétique, que rien ne peut surpasser.

Le quatrième acte. — Le sacrifice, ses apprêts, tout est d'une solennité calme, simple, grande, à laquelle se joint la solennité de ces douleurs humaines. L'intérêt et la pitié sont éveillés au plus haut point, et vont sans cesse renaissant. Le rôle d'Iphigénie est admirable.

Dans cet air sauvage, où elle demande à la déesse de l'armer de cruauté, comme tout reste beau et noble, même dans les mouvements violents. C'est comme la sculpture antique.

L'hymne à Diane est d'un calme et d'une mélancolie religieuse étonnante qui contraste avec le trouble qui agite le chœur, et qui cependant s'y allie si bien. La lutte d'Iphigénie quand on lui présente le couteau, les guirlandes qu'on agite en cadence. C'est l'âme humaine tout entière qui se révèle et qui se manifeste, qui se fait son et qui pénètre par les oreilles. — La fin est très-belle. Voilà qui est digne d'émouvoir le cœur de l'homme. Voilà qui sort de l'ordinaire et du vulgaire où nous nous traînons.

MOZART

Les quintettes de Mozart me semblent le type de la belle musique de chambre; une musique à la fois savante, étincelante, vivante. On y trouve le plus juste et le plus parfait mélange d'harmonie et de mélodie, d'invention et de composition, d'inspiration et d'art. Mozart est un de ces rares génies de la même famille que Raphaël, à qui il a été donné à la fois et dans une égale mesure d'émouvoir le cœur, de charmer l'imagination, de satisfaire le goût et l'esprit, et de répandre sur toutes choses une certaine fleur de beauté et de grâce idéale.

Une des qualités de Mozart, c'est que ses variations lui viennent aussi toutes mélodieuses, aussi naturelles, aussi spontanées que le thème lui-même.

Quelle riche et belle veine, dans le génie de Mozart, de mélodies exquises, pures et sobres qui ressemblent comme des sœurs aux madones de Raphaël, et qui paraissent refléter les traits tantôt de la *Belle Jardinière*, tantôt de la *Vierge de saint Sixte;* tout à la fois nobles et tendres, gracieuses et élevées! Si les Vierges du jeune homme d'Urbin pouvaient s'animer et ouvrir les lèvres, sans doute elles chanteraient les mélodies du jeune homme de Salzbourg.

BEETHOVEN

Le caractère d'amabilité est complétement étranger aux œuvres de Beethoven.

Là ci darem la mano n'aurait jamais été écrit par Beethoven. Il n'eût pas conçu ce rôle de Zerline, le tendre abandon, l'âme séduite aux grâces, au charme de la vie, et y livrant sa tendresse.

Beethoven était trop lui-même, il ne pouvait concevoir une œuvre dramatique, et se plier à la conception de caractères divers, se faire tout à tous.

Dans la musique de Beethoven en général, ce ne sont pas des personnes qui parlent ou agissent; mais des êtres abstraits, impersonnels, des voix de l'âme (facultés, sentiments, puissances, de quelque nom qu'on les appelle), des principes ou des éléments. Lui-même le sentait. Voyez dans Schindler comment il interprétait la sonate œuvre 14, *das mœnnliche und weibliche Prinzip,*

das bittende und das widerstehende[1]. Dans Mozart ce serait tout simplement un amant et une amante, des êtres vivants, avec les mouvements multiples et complexes de leur vie, tous les côtés de leur âme; chez Beethoven c'est une force, un principe, une puissance, une idée; l'idée de l'attaque et de la résistance (*Mænnlichkeit und Weiblichkeit*). Par là il participe à cette tendance qui entraîne le génie allemand, surtout moderne, vers l'impersonnalité.

Il y a chez lui quelque chose qui n'est pas déterminé, caractérisé, vivant. Par là il est le pôle opposé à Rossini, qui exprime la vie même, sa variété, son bouillonnement, comme Rubens.

La symphonie pastorale de Beethoven n'est pas de la musique purement imitative, ou même purement descriptive. Le sentiment moral ou humain n'y manque point. Les titres mêmes le prouvent. Sentiments doux à l'arrivée, scène champêtre, danse, orage, prière. Dans cette musique ce ne sont pas tant les bruits de la nature qu'on entend, que leur écho dans le cœur de l'homme; ce n'est pas le murmure du ruisseau, ce sont les rêves dont il nous berce. Dans l'orage même Beethoven ne s'est pas proposé de rendre le fracas, ni de faire un simple tableau de la nature en désordre; ce qu'il fait ressortir,

[1] Le principe masculin et le principe féminin, (littéralement) le principe qui demande et le principe qui refuse.

ce sont les impressions que ce désordre fait sur l'âme; c'est surtout cette terreur mystérieuse et solennelle dont l'orage émeut l'âme. Pas de grands éclats; des accents plus couverts, sourds, sombres, profonds. Les petites gammes déchirantes, le sifflement du vent ressemblent à un frisson qui passe sur l'âme. Tout cela est esprit. Voyez le début, les petites gammes qui s'enfuient, et puis ces trois notes, semblables à une plainte et qui expriment si bien comme un cri d'anxiété et d'angoisse des êtres animés à l'approche de la tempête. Dans ce *tremolo* qui s'éloigne et s'apaise à la fin, quelle puissance bien qu'il soit *pianissimo!* quelle terreur secrète! c'est comme le grondement d'un ennemi redoutable et d'une nature supérieure, surhumaine, inconnue. De tous les bruits de l'orage, il n'a choisi pour les rendre que ceux qui parlent le plus aux sentiments de l'homme. Il a admirablement peint cette confusion, ce mélange de tous les sons, de tous les éléments qui saisissent d'autant plus d'épouvante qu'ils sont moins nets et moins distincts, et paraissent plus extraordinaires. L'ordre disparaît, l'âme est dans le vague, le trouble, l'effroi. Le trouble envahit l'homme; il se sent seul parmi des forces ennemies et mystérieuses.

On trouve dans les derniers quatuors de Beethoven des bizarreries, des modulations étranges. Mais il y a dans ce style parfois obscur tant de grandeur, de profondeur, d'émotions âpres et un peu sauvages, des

phrases si amères et si belles, des reprises si vigoureuses et si puissantes, qu'il est impossible de ne pas oublier quelques endroits choquants qui s'y rencontrent. On dirait du Tacite, ou mieux, du Byron; quelque chose qui n'est pas toujours très-pur, mais qui ne cesse pas d'être original, et atteint souvent au sublime.

MENDELSSOHN

Mendelssohn a eu surtout le sens historique et critique, le sens des époques passées. Mendelssohn est avant tout un génie éclectique. Son éducation et ses œuvres, ses études musicales, la façon habile, ingénieuse, dont il a fondu en lui le style, les manières, les procédés des différents maîtres qui l'ont précédé, et dont il a si bien compris le génie (Bach, Mozart, Weber), tout porte en lui ce caractère. Ce sont des éléments divers fondus en un tout harmonieux.

Qui a mieux senti que Mendelssohn la sévère et sobre simplicité des tragédies grecques (1)? mais il l'a exprimée en langage de notre temps. Sa musique résume l'impression qu'elle nous fait éprouver, et il nous dit en homme du XIXe siècle ce qu'elle lui a fait sentir. C'est presque un maître d'esthétique qui nous traduit dans un langage pénétrant les beautés qu'il sent, et nous les fait sentir comme des pages d'histoire littéraire, mais des pages d'un maître supérieur.

[1] Les chœurs d'*Antigone* et d'*Œdipe à Colone*.

LA VESTALE DE SPONTINI [1]

L'orchestration de la *Vestale* est extrêmement modérée, sage, bien éloignée de ces grands tintamarres auxquels Meyerbeer nous a, hélas! trop habitués. Le second acte et le commencement du troisième sont merveilleusement beaux; c'est le véritable style de la tragédie lyrique, de l'école dramatique française, plein de noblesse et de grandeur. C'est singulier comme le style de Spontini et ses chutes de phrases m'ont vivement, et à plusieurs reprises, rappelé les phrases de Méhul, son *Joseph*, par exemple. Le duo *Sur cet autel sacré* est sublime. Puis vient un petit trio que j'ai trouvé superbe, et le grand final de l'anathème, que rien ne dépasse pour moi, jusqu'à présent, dans ce qu'on appelle musique dramatique.

Voici maintenant ce que je reproche à cette partition: c'est qu'elle est tout entière d'un seul ton et d'une seule couleur. Elle manque de nuances et de variété. Il manque à cette musique toujours noble, solennelle, pathétique, passionnée, ce que Mozart possédait à un si haut degré, la tendresse, la grâce, la fraîcheur, le charme. Il n'y a là qu'un côté du cœur humain, et je me figure que le cœur humain n'est pas tout d'une pièce. Au milieu de ces passions profondes et fatales qui l'entraînent inflexiblement, il a des retours de douceur; il a des moments

[1] Écrit après une représentation de la *Vestale*, à Paris, 1854.

où les sentiments tendres le pénètrent. La passion de la Vestale n'est pas un seul moment tendre; elle est de cette école qui, avec ses grandes passions indomptables et accablantes, tendrait presque à faire de l'amour un cauchemar douloureux. Ah! Zerline! Ah! Dona Anna!

IV

RÉFLEXIONS
ET PENSÉES DIVERSES

I

PENSÉES RELIGIEUSES

Tous ceux qui ont aimé, tous ceux qui ont désiré la vérité, qui ont rêvé une félicité suprême, qui ont brûlé du désir de pénétrer tous les mystères de ce monde, qui se sont laissé ravir à toutes les étincelles de beauté qu'ils rencontraient dans les ombres d'ici-bas, tous ceux-là ont-ils songé sérieusement à ce que c'est que d'être admis à posséder réellement, entièrement, la vérité et la beauté? Se sont-ils attachés avec une foi vivante et sincère à la certitude de l'avenir qui nous est

promis et nous attend? L'ont-ils vu, cet avenir, comme une réalité qui est tout proche de nous? Savent-ils bien ce que peut être l'éclaircissement de toutes les ignorances, la vue claire de tant de choses qu'ils avaient soif de comprendre, la possession d'une beauté si infiniment au-dessus des images qui les faisaient languir de désir, la pleine jouissance d'un amour auprès duquel les rêves les plus pénétrants de douceur ne sont que de pâles et froides impressions? A-t-on pensé à la félicité de posséder éternellement un objet sans tache, sans faiblesse, sans défaillance, qui satisfait à la fois tous les besoins du cœur et tous ceux de l'esprit, et de jouir de son amour sans trouble, sans changement, sans fin, sans passé? Et une pareille certitude n'est-elle pas capable de nous dégoûter de la vie qui nous en sépare, et aussi de nous donner, par la solidité d'une telle espérance, le courage de tout supporter?

Le christianisme est venu donner à notre faiblesse un appui surhumain, un lieu de refuge assuré. Insensés ceux qui voudraient nous ôter ce qui nous aide à vivre et nous borner de nouveau à la religion de l'humanité.

Ama nesciri. Joie, paix à n'exister que pour ce qu'on aime! Bonheur d'être inconnu de tout le reste comme de ne pas le connaître!

Ce mépris chrétien du monde, fondé sur l'humilité et le recours à Dieu, est bien différent du mépris stoïque,

qui n'offre à l'homme d'autre refuge que lui-même. Vous aurez beau faire, l'homme n'y restera pas ; il s'y sent trop misérable, trop à l'étroit ; il faut qu'il s'appuie sur quelque chose de plus fort et de meilleur que lui, parce qu'il sent qu'en lui-même il n'est pas complet. Prêchez-lui de dépouiller la vanité, l'orgueil, l'inquiétude de l'opinion du monde, le désir qu'on le connaisse et qu'on s'occupe de lui, vous n'y réussirez pas si vous voulez qu'il se borne à son propre témoignage et à sa conscience. Il a besoin d'être connu, apprécié, soutenu en dehors de lui, et vous ne pouvez lui ôter le monde qu'en lui donnant Dieu. Il renoncera avec joie à être vu de tous pour l'être de l'objet qu'il aime uniquement. Que m'importe ce que les hommes disent et pensent ; que m'importe qu'ils se méprennent sur moi ? Que vous occupez-vous de tout ce qu'on vous fait, ou de l'oubli où on vous laisse ? Dieu vous voit sans cesse, et c'est tout. Il faut pouvoir en appeler en silence à un tribunal plus haut et infaillible, de sa propre valeur méconnue ou du droit violé. Cela seul tue la vanité.

Le monde ferait horreur, s'il ne faisait pitié ; non pas cette pitié superbe et moqueuse qui rabaisse les hommes pour se grandir au-dessus d'eux ; mais cette pitié chrétienne qui déplore l'aveuglement de ses frères, et prie le Ciel avec larmes de les éclairer.

On passe toute la vie à se préparer à vivre; on veut se faire un établissement parfait, on s'arrange une demeure : encore ceci, et il n'y manquera plus rien; il semble que chaque jour les apprêts en vont être terminés, que c'est demain qu'on y entrera, et la mort arrive avant qu'on se soit installé dans la vie.

Vraiment ce monde est une hôtellerie où l'on ne doit séjourner qu'une nuit. Qu'importe le logement qu'on y trouve et quelle place on y occupe? A quoi bon se donner tant de fatigues et tant de tourments pour l'avoir un peu plus grande ou un peu plus belle quand on l'aura pour si peu de temps? C'est une folie d'employer toutes les heures à s'y faire, pour les derniers moments, un lit où peut-être on ne s'étendra même pas.

Quel est l'insensé qui, arrivant dans un lieu où il n'a qu'une nuit à passer, se mettrait à amasser des pierres pour s'y construire un palais? La durée de notre vie répond autant à l'étendue de nos projets que celle de la nuit au rêve de cet extravagant.

N'est-on pas toujours assez bien pour attendre le moment de partir? Courage! ce n'est qu'une nuit; les étoiles sont déjà au haut de leur course dans les cieux. Mais qu'il y a de longues minutes dans cette nuit! Que le jour tarde à paraître!

Heureux celui qui tient les yeux fixés sur le terme de son voyage, et ne regarde pas même la figure de ce lieu de halte! Son cœur est déjà dans la patrie, et il a hâte qu'il soit jour pour le suivre; il s'arrête tout vêtu et tout chaussé, le corps ceint et sans déposer son sac de voyage; il ne disperse ni n'égare dans ces lieux

étrangers aucun des objets qu'il porte avec lui, et qu'il ne pourrait ni trouver ni rassembler au matin. Il ne contracte aucun lien, il ne commence aucune entreprise que l'heure du départ viendrait rompre; il ne laisse ses yeux ni son cœur se prendre à aucune chose; il sait que rien ne mérite de l'arrêter, et qu'il sera tout à l'heure chez lui, où il trouvera toutes choses mille fois plus belles, mille fois plus brillantes et plus solides.

SUR L'INTERNELLE CONSOLACION [1]

Vous me ferez plaisir de faire à cet hôte qui vient en mon nom le bon accueil auquel vous m'avez habitué, et de le garder près de vous en souvenir de moi pour y tenir la place que je voudrais pouvoir n'y point laisser vide. Vous le connaissez et vous l'aimez déjà d'autrefois; et, pour moi, je ne puis rien laisser près de vous qui me soit plus cher et plus précieux, ou qui tienne de plus près au fond de mes intimes pensées. Je ne puis vous dire combien je m'y attache par l'accord si secret que j'y trouve avec tous les besoins et tous les mouvements de mon âme, auxquels il prête une voix si simple, si forte et si pénétrante. Il fait taire toutes ces autres voix confuses et tumultueuses qui s'agitent autour

[1] Ces pensées sont extraites d'une lettre qui accompagnait l'envoi du livre de *l'Internelle Consolacion*, offert à une des personnes pour lesquelles il avait le plus d'affection et de respect, à une mère qui avait perdu un fils unique. G.-A. H.

de nous et nous empêchent de nous reconnaître, tout ce vain bruit de paroles extérieures qui ne consolent point l'âme. Il élève, il apaise, il fortifie. En l'ouvrant on sent tout de suite je ne sais quelle paix merveilleuse qui s'en échappe et se répand en vous. Je ne sache rien de comparable.

Et ce que vous en aimerez surtout, c'est qu'il ne cherche point à vous donner cette paix en vous arrachant vos regrets et vos désirs, en vous faisant oublier tous vos chers et tristes liens. Non, il les transfigure, et il vous y enferme pour vous en pénétrer et vous en nourrir. Il dégage l'âme des mille soins où elle se perd, pour la concentrer en un lien unique qui s'affermit par le dédain de toutes choses. Quel livre va mieux à l'état d'une âme qui n'a d'autre consolation que de sentir bien vivement que rien ne la peut consoler? A chaque ligne on y respire à la fois je ne sais quel souffle de désir et quel souffle de patience, qui nous fait appeler avec ardeur et attendre avec confiance le jour de fête où se révèleront toutes les beautés entrevues. Son nom est bien *l'Internelle Consolacion*. Là est la « gracieuse conversation, douce consolation, grande paix et merveilleuse familiarité. » — Je souhaite qu'il vous parle ce langage, que vous y sentiez aussi ce repos, ce charme infini qui n'est nulle part comme là, et qui s'empare si puissamment de moi dès l'abord.

Ce matin [1], à l'église catholique, il y avait une horloge dont on entendait le tic-tac. — Effet très-désagréable. — Le sentiment du temps doit être banni de l'Église; il rappelle les affaires et la division humaine; et l'âme a besoin devant Dieu d'en sentir le cours suspendu. L'âme ne se recueille qu'en dehors du temps, puisque dans l'espace et le temps tout est division et morcellement.

Que la vue d'un cimetière m'émeut peu en général [2]! Ce n'est pas là que je pense le plus à la mort. D'ailleurs, la pensée de la mort est si simple et si facile! elle n'a rien de pénible et d'affligeant. Pourquoi la plupart l'éloignent-ils avec une sorte de crainte superstitieuse?

Allerseelentag! Le jour de toutes les âmes! J'aime ce mot de la bonne langue allemande. Le jour de toutes les âmes qui nous ont précédés sur la terre. Gens dont le deuil extérieur est fini, et qui viennent ce jour-là payer le tribut à de fidèles souvenirs. Oh! que je comprends l'éternelle fidélité à des liens rompus!

Toutes ces âmes des vivants qui se pressent autour de nous appartiendront un jour au monde invisible, et planeront pleines de mystère au-dessus de ceux qui viendront rechercher et vénérer leur trace mortelle.

[1] Pensée écrite à York, à la date du 11 octobre 1857.
[2] Ecrit à Munich, le 2 novembre 1856.

Le cimetière de Peterborough, derrière l'abside de la cathédrale, ressemble à un charmant petit jardin ombragé, où les tombes ne sont point serrées, où de petites pierres blanches les marquent de distance en distance, comme semées dans l'étendue et parmi la verdure; où la douce fleur de la mort s'épanouit parmi la fraîche nature et répand comme un parfum de paix et de repos.

APRÈS L'OFFICE LUTHÉRIEN ENTENDU A LA SPITALKIRCHE DE NUREMBERG [1]

Ce sont absolument les formes de notre messe et les prières consacrées, seulement traduites en langue vulgaire. Le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Dominus vobiscum*, le *Benedicat vos*, tout s'y retrouve. Le prêtre chante aussi, il entonne le *Gloria* et le *Credo*, et, dans le *Kyrie*, alterne avec le peuple.

Il n'y manque qu'une chose, la consécration. Aussi sent-on le froid et le vide. Dans quel but ce peuple est-il rassemblé? Je le vois là chantant, louant, invoquant; mais un Dieu qui est loin de lui; qui ne s'approche pas de lui. Où est l'union de ces cœurs avec Dieu, l'union, le rapprochement intime si nécessaires à l'âme? Où est le signe que Dieu est uni à leur esprit, et présent dans leur assemblée? Il en faut un signe, un signe visible. La nature humaine le veut. Si le peuple ne se réunit pas

[1] Nüremberg, octobre 1856.

pour s'approcher *vraiment* et *réellement* davantage de Dieu, si le prêtre n'est pas un médiateur qui opère ce rapprochement, chacun peut aussi bien prier chez soi. Et alors quel est le sens de la réunion dans le temple?

APRÈS UN SERMON
ENTENDU A L'ÉGLISE DE L'UNIVERSITÉ DE CAMBRIDGE [1].

L'office commence par le chant des psaumes, par de belles prières pour tous les souverains, et en particulier pour la reine, pour son conseil, pour les ministres de Dieu, les membres de l'Université, ses fondateurs et ses bienfaiteurs. Puis vient le sermon. — Le sujet est une question brûlante et prise au cœur même du protestantisme : *On the principles and rights of private judgement:* Sur les droits du jugement individuel.

Le prédicateur s'excuse d'abord de choquer sans doute l'opinion reçue par beaucoup de ses confrères, une opinion autorisée et enseignée dans des livres ayant une haute sanction. Il parle de tous ceux qui maintenant hésitent, *between indifference and popery*, entre l'indifférence et le papisme, parce qu'ils ne voient pas ailleurs de fondement solide. C'est une question, dit-il, qui a besoin d'être prise maintenant en sérieuse considération : que la liberté absolue du jugement privé, que le droit d'interprétation personnelle et sans contrôle de

[1] A Cambridge, 18 octobre 1857.

la Bible n'était pas soutenable; que la prétention de se placer en dehors de toute tradition, de tout conseil, de toute communion avec ses frères dans le présent et dans le passé était un des plus grands dangers et menait à la dissolution de toute foi (*shipwreck of faith*).

Mais après avoir passé la première partie de son discours à établir ces propositions, l'orateur a consacré la seconde à établir des choses qui les renversaient complétement. Il a cherché vainement à se soustraire à la nécessité logique où cela le mettait de revenir au catholicisme. Les protestants anglais sentent tous en ce moment le besoin d'une autorité; ils aperçoivent avec malaise la conséquence inévitable de leur principe, la destruction de toute foi; et ils ne veulent pas voir qu'au fond de ce malaise est la condamnation complète de ce qui fait la base même du protestantisme. Car si en principe il est admis qu'on peut contester en matière de foi l'autorité enseignante, de quel droit condamnent-ils et rejettent-ils si rudement les *dissenters*, qui n'ont fait qu'appliquer à l'anglicanisme le même principe qu'ils ont appliqué au catholicisme?

Sans doute il y a un contrôle préalable, celui de la raison qui accepte la foi et se donne à elle avec discernement; c'est le degré nécessaire pour arriver à la révélation; mais une fois dans le domaine de la foi et de la révélation, il n'y a plus pour l'individu de contrôle soutenable ni possible. Or le prédicateur niait d'un côté ce qu'il reconnaissait de l'autre. Il cherchait à établir un équilibre impossible, un compromis faux, mal défini et obscur, en disant que le fidèle a le droit de

voir si ce qu'on lui enseigne se trouve dans la Bible et correspond à son enseignement. Ce qui revient manifestement au même. Car, pour juger si l'enseignement est conforme à la Bible, il faut interpréter la Bible et en fixer le sens; et si, comme les Allemands l'ont fait, on trouve dans la Bible des raisons de rejeter la Bible, dans le livre même de la révélation des motifs de nier cette révélation, et dans l'Évangile du Christ des textes pour nier sa divinité; en un mot, s'ils s'appuient, pour abjurer le christianisme, sur l'Écriture même qui en est le fondement, que direz-vous, que pourrez-vous répondre?

C'est une chose curieuse que cette préoccupation, ce doute de lui-même qui agitent le protestantisme en même temps et partout. J'en ai trouvé des traces en Allemagne, et j'en retrouve aujourd'hui dans la chaire évangélique, même à Cambridge, et dans l'église de l'Université.

Plus je vois le protestantisme, et plus je conçois d'assurance contre la doctrine au point de vue logique, et aussi de tolérance et de respect pour les individus. Dans la pratique, pour la sincère piété et l'esprit vraiment chrétien, en quoi quelques-uns d'entre eux diffèrent-ils de nous? Et pourquoi Dieu les verrait-il d'un autre œil, eux qui font tous leurs efforts dans une foi qu'ils croient la vraie pour aller à lui et pour attirer à lui? En quoi sont-ils moins croyants, moins zélés, moins ardents, moins humbles, les bons d'entre eux que les bons d'entre nous? S'ils ont le véritable esprit du Christ et le détachement du monde, que faut-il de plus?

Douvres, 11 septembre 1857, le soir, au bord de la mer.

Je suis allé jusqu'en face de la pleine mer pour aspirer les odeurs marines, et entendre ce grondement, ce frémissement de la mer qui se retire de ses rivages, et qui revient sans cesse à la charge, comme un géant terrible, mais enchaîné.

J'entends sa voix confuse et lointaine, et j'entrevois l'espace sans fin devant moi dans l'obscurité. Quelle majesté! quelle grandeur toujours nouvelle! quelle source de pensées infinies!

Me voici séparé du continent. Quelque petites que soient devenues les distances, en présence de cette *awful* grandeur, on se trouve seul, loin de ses affections, de ses habitudes, et on sent qu'on est plus attaché qu'on ne le croit à un lieu sur la terre. C'est que le cœur a besoin d'un centre et d'une unité, et qu'il ne peut vivre dispersé. Heureux ceux qui ne mettent point ce centre en un lieu qui change et qui passe; mais qui se reposent dans le seul centre immobile, durable, et qui ne fait jamais défaut, c'est-à-dire en Dieu; qui aiment en lui leurs autres affections. Ce centre-là ne s'éloigne jamais, et il est aussi près de nous dans les solitudes et au delà des océans, sur les côtes étrangères, qu'au seuil de la maison, qu'autour du foyer, ou parmi les sentiers connus. En lui nous ne sortons jamais de notre demeure; en dehors de lui qu'il faut peu de chose pour que nous nous sentions éloignés et séparés!

Et nous ne voulons et nous ne pouvons pas rester ainsi isolés. Et cet Océan qui gronde entre nous et les nôtres nous le dit, et nous rappelle que ce besoin est une loi universelle de la nature; car lui-même, dans ses mouvements tumultueux, s'élevant et retombant sans cesse, il ne fait pas autre chose que chercher son centre; il obéit à la loi d'attraction, qui, dans l'espace immense, réunit, lie, soumet les uns aux autres tous les corps les plus éloignés. Oui! toute cette inquiétude des mers, qui se soulèvent en même temps et entourent notre globe d'une ceinture frémissante, est causée par l'influence de ces astres si petits et placés si haut au-dessus de nos têtes. Les mondes ne sont pas indépendants les uns des autres.

Et nous aussi, le trouble et le désir montent dans nos cœurs comme une marée qui nous porte vers les êtres aimés qui sont loin.

II

PHILOSOPHIE

Il est impossible de concevoir une existence qui ne soit pas connue, intelligible, qui n'arrive pas à la conscience d'elle-même, soit en elle-même, soit dans un autre.

L'intellect, l'intelligible est le principe et la fin, la raison d'être de l'être. Un être n'existe que par son idée, et on peut dire en un sens que l'idée est la seule véritable existence. Essayez par la pensée de supprimer l'intelligence, l'idée, vous n'y arriverez pas plus qu'à supprimer l'être.

Ainsi quand on cherche à concevoir s'il est possible qu'il n'y ait rien, que le néant soit et que l'être ne soit pas, comme cela a été soutenu en Allemagne, on se heurte contre une impossibilité absolue. Il est impossible

que quelque chose existe ne se connaissant pas et n'étant pas connu. L'idée d'intelligence est inséparable de l'idée d'être.

Être et intelligence sont donc tout un; l'être parfait implique l'intelligence parfaite.

Au dedans de nous, pour les faits intérieurs, les idées, il est bien vrai que c'est la conscience qui fait l'existence. Un fait dont nous n'avons pas conscience est pour nous comme s'il n'existait pas. Il n'y a pas d'autres idées en nous que celles que nous y voyons, et toutes celles que nous ne pensons pas n'existent pas pour nous, puisqu'on appelle justement idée la conscience que la réflexion a des choses. Le terme d'*idées innées* est donc un terme impropre; car il ne peut y avoir d'idées existant en nous à notre insu. Les idées ne prennent conscience d'elles-mêmes que dans le langage, et ne commencent d'exister pour nous que lorsqu'elles se sont formulées, lorsqu'elles ont pris corps avec le langage et par le langage.

DE LA NOTION DE L'INFINI

L'esprit n'est à l'aise, l'esprit n'a de repos ni d'assiette que dans la notion de l'infini. Ainsi il conçoit, s'il ne la comprend pas, une grandeur infinie; mais une chaîne indéfinie de causes et d'effets se produisant l'un l'autre, une grandeur indéfiniment croissante ou décroissante, il ne saurait l'admettre.

Par exemple, le temps, l'espace, ces deux énigmes

où l'esprit confondu se heurte sans cesse. L'étendue a-t-elle une dimension actuellement limitée? Les soleils ont-ils un nombre actuellement arrêté? L'esprit ne conçoit à cet égard rien de positif. Cette incertitude lui répugne; elle se présente comme un cauchemar, comme une de ces hallucinations qu'on a en rêve d'un but toujours poursuivi et jamais atteint, d'une action toujours continuée et jamais terminée, qui deviennent un véritable tourment pour l'esprit et dont les anciens avaient fait un des supplices de leur enfer (Sisyphe, les Danaïdes). Ou plutôt ces obsessions ne sont-elles pas la forme sensible qu'affecte instinctivement en nous cette impossibilité de concevoir une durée ou un espace indéfinis, c'est-à-dire autre chose que l'infini ?

Il y a là un fait délicat que je voudrais rendre clair par un autre exemple. Ainsi cette série d'idées : Je me sens bon, je suis content de moi; mais c'est de l'orgueil, et je m'humilie; puis je m'enorgueillis de nouveau et davantage de m'être humilié, je m'en fais un mérite; puis je m'humilie de ce nouvel orgueil, et je m'enorgueillis de cette nouvelle humilité; et ainsi de suite à l'infini. — Ce raisonnement sur l'humilité, n'est-ce pas tout simplement un symbole de cette vérité, que nous n'avons que tourment et souffrance en dehors de l'infini? Vérité qui reparaît en nous sans cesse, dans notre cœur, dans notre sensibilité, dans notre esprit, et qui, si l'on veut y regarder, tient dans toute la trame ordinaire de notre vie et de notre pensée une place bien plus grande qu'on ne le croit généralement.

Cette loi fondamentale de notre être affecte toutes les

formes possibles ; on ne se figure pas de quelles singulières apparences l'imagination peut instinctivement la revêtir en nous. Chez les enfants, par exemple, les faits primitifs, singuliers, inexplicables, ces idées qui naissent en nous presque sans cause, et auxquelles on ne fait pas toujours attention, ont, j'en suis sûr, une haute portée philosophique. Tout cela n'est que l'expression de cette perception fondamentale de notre nature : qu'il n'y a pas de repos, ni de véritable être, ni d'intelligibilité dans le fini, hors l'infini. Tout cela revient à cette phrase en apparence paradoxale de Fénelon, que « ce qu'il y a d'incompréhensible, ce n'est pas l'infini, mais bien le fini. »

DU PANTHÉISME ALLEMAND

On appelle *mouvement* le passage de la puissance à l'acte. Mouvement est en ce sens synonyme de l'allemand *werden*. Toute vie finie est en mouvement ; c'est-à-dire que toute vie finie est en passage, tend vers un terme, n'est point un état permanent.

La théorie panthéiste hégélienne a le tort de placer au commencement, non pas l'acte, mais la puissance. Pour elle, l'acte sort et se dégage de la puissance (*ex potentia*), tandis qu'en réalité la puissance ne saurait être comprise que produite par l'acte, l'acte créateur la précédant et la causant.

Les hégéliens ne voient pas qu'en toutes choses la vie commence, non pas au germe, mais à l'acte gé-

nérateur; qu'il n'y a pas de développement spontané, que tout mouvement est reçu, remonte à une cause motrice, et que la somme de mouvement n'augmente pas dans l'univers. Si le mouvement et la vie avaient pu se créer par eux-mêmes, pourquoi n'augmenteraient-ils plus, et ne feraient-ils plus que se transmettre?

Mais si l'acte est le but de tout mouvement et de tout *devenir*, si l'essence des choses créées est de tendre à l'acte, comment peuvent-elles donc jamais arriver à leur but? Elles ne le pourraient qu'en passant à l'acte, et il semble qu'en passant à l'acte, elles cesseraient d'être créées et finies, elles deviendraient Dieu. Les choses finies ne sauraient-elles donc atteindre leur fin qu'en devenant infinies?

C'est une difficulté; et de là les théories panthéistes, l'absorption des êtres en Dieu avec perte de leur individualité, de leur personnalité. Les choses en puissance passent à l'acte en s'évanouissant, en se perdant, en disparaissant. (C'est là ce que Hegel appelle *Aufhebung, Aussœhnung.*)

Elles cessent donc d'être. Et quelle différence y a-t-il entre cet état et le néant pour les existences individuelles? C'est ainsi que, pour les hégéliens, nous devenons Dieu, et que Dieu se fait en nous et par nous.

Dans la théorie hégélienne, l'être en puissance arrive dans son évolution à une forme ou à un état supérieur dans lequel il disparaît, se fond, s'évanouit; et cet état est l'acte par rapport à lui; tandis que cet acte lui-même n'est qu'une puissance, un germe par rapport à une forme plus élevée.

Il y a donc ainsi une série indéfinie de germes sortant les uns des autres et aboutissant les uns aux autres. C'est pour eux la forme et la marche de toutes choses.

Une autre erreur de la philosophie allemande a sa source précisément dans sa conception et son amour de l'ordre idéal, de l'harmonie universelle, dans son désir de saisir et de comprendre le monde comme un tout harmonieux, un *cosmos*.

En effet, en ne voulant pas tenir compte des imperfections des choses créées et finies, les Allemands transportent dans ce monde passager, imparfait et limité leur idée de l'ordre suprême et du monde parfait; ils veulent absolument l'y trouver réalisé, et alors, niant l'ordre supérieur et infini, ils reconstruisent le monde d'après leurs idées, donnent l'enchaînement logique de leur pensée comme celui des choses, et l'ordre factice de leur système comme l'ordre réel du monde.

C'est ainsi que pour supprimer les contradictions qu'il aperçoit, et pour réconcilier les contraires, Hegel n'admet plus que des distinctions apparentes, et proclame au fond l'identité de toutes les antinomies, de l'idéal et du réel.

Toute sa philosophie tend à concevoir ces contradictions que l'esprit aperçoit dans le monde comme réconciliées, c'est-à-dire à créer avec tous les éléments que lui offre la vue des choses l'ordre universel; sans faire attention que les choses créées, par cela même qu'elles

sont finies, ne peuvent réaliser l'ordre suprême. Ce désir de la réalisation immédiate de l'ordre ici-bas les égare.

Cette aspiration vers l'ordre, et ce combat pour y parvenir, est le caractère même du christianisme. Dominé au contraire par les idées panthéistes, le génie allemand se détachant du christianisme, qui ne promet la réalisation de l'ordre que dans une autre vie, a opéré un retour vers le paganisme et les idées grecques, vers lesquelles il incline, parce qu'il admet que la Grèce a conçu le monde comme un tout harmonieux, un *cosmos* dont rien ne troublait l'unité.

De là ce regret des dieux de la Grèce; de là ce second monde de Goethe, qu'il regarde comme plus parfait que le premier; le monde de son âge mûr et de sa vieillesse, où l'a mené une seconde évolution de son génie; qu'il résume dans la dernière partie du *Faust*, où Hélène prend la place de Marguerite, et est regardée comme une conception plus haute de la beauté.

Ainsi les Allemands veulent, bon gré mal gré, faire du monde de l'homme le monde divin. C'est le chemin de l'égoïsme et de l'orgueil. L'âme n'a plus d'aspiration au-dessus d'elle, et se repose en elle comme centre. Ils veulent arriver à l'harmonie en oubliant ou niant ce qui est supérieur à soi, en décapitant le monde.

On conçoit comment ces idées, tombant dans le domaine de la politique et de la pratique, enfantent le communisme, les utopies sociales, le droit à la jouissance, au bonheur immédiat, la réhabilitation de la chair.

Ceci explique le mouvement grossier et violent de Feuerbach et de Stirner, comme suite du panthéisme de Hegel.

Mais cet amour même et cette conception de l'ordre est une grande idée au milieu de ces erreurs, et peut s'associer au fond à des idées généreuses. Voyez le début du *Deutschland* de Heine, cette chimère rêvée dans les premières strophes, qui, au milieu de boutades d'ironie, ont tant de tristesse et de grandeur. Pour lui, l'ordre et le bonheur ne doivent pas être une vaine promesse; il faut qu'ils existent dès ici-bas.

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich Euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten [1].

C'est l'erreur et la folie des faiseurs de systèmes, de prétendre enfermer la vie changeante des choses dans leurs formules arrêtées et définitives, de croire faire tenir l'univers dans leur synthèse, et de clore la marche du monde au point où ils sont de l'espace et du temps.

C'est la prétention de Hegel. Le monde finit à lui; tout converge vers lui dans le temps et l'espace; la marche de l'histoire aboutit à lui; ce progrès indéfini

[1] Amis, c'est un chant nouveau, un meilleur chant que je veux vous faire entendre dans mes vers. Nous voulons dès ici-bas atteindre le royaume des cieux. (*Deutschland*, cap. I.)

qu'il voit dans toute chose, dans l'histoire et les sciences, il le croit accompli du moment qu'il le résume. Par un singulier aveuglement, il ne voit pas que ce progrès le déborde et le dépasse déjà pendant qu'il écrit; que les faits dont il s'autorise pour bâtir son échafaudage ne suspendent pas leur marche pour attendre qu'il l'ait construit, et laissent derrière lui le vieil édifice déjà incomplet et vermoulu.

Singulière illusion de l'orgueil humain, qui est bien le fond de toutes ces théories, qui se croit de bonne foi le centre du monde et le terme où aboutissent les choses! Les moralistes chrétiens ont bien raison : *racine cachée.* Et ce qu'il y a de plus étrange c'est que ceux qui se moquent le plus des opinions arrêtées du passé comme d'un *überwundener Standpunkt,* comme de quelque chose de suranné; qui abusent de cette croyance au progrès, et de la supériorité du présent sur le passé, du seul droit de sa date, ceux-là n'oublient leur théorie que pour eux-mêmes et ne font exception que pour leur œuvre. Ils ne voient pas que la logique les oblige à reconnaître que leur théorie sera aussi dépassée demain, et qu'elle n'est qu'un moment fugitif de l'histoire de l'esprit, *ein verschwindendes Moment.*

Il ne faut pas se laisser prendre, comme on le fait trop souvent en France, aux jeux de mots de Hegel. Pour lui, l'absolu, c'est ce que nous concevons comme tel; c'est-à-dire l'absolu, c'est notre concept de l'ab-

solu. Ainsi il adopte tous les principes de la saine philosophie et les détourne dans un sens propre à la sienne; il *réconcilie* tous les principes dans son système. (Voyez son *Histoire de la Philosophie.*)

Il est toujours d'accord dans la forme, mais sous cette forme il y a un sens propre. On croirait souvent lire des pages de la plus pure philosophie; mais le tout est de savoir comment se doivent entendre les mots. Ainsi, pour le christianisme, il en adopte toutes les formules, mais avec une interprétation à lui.

Toute l'histoire des religions est fondée pour Hegel sur ces perpétuels jeux de mots.

La plus haute conception que l'homme se fasse de Dieu, ou plutôt que Dieu se fasse de lui-même à lui-même, se résume, se fixe, s'incarne dans une religion positive, dans une *forme* religieuse. De là résulte la valeur de toutes les religions. Ainsi les hégéliens aussi appellent le christianisme une religion révélée, et croient à la révélation. Ils conservent tous les mêmes termes et les interprètent à leur façon. Il n'y a que le sens de changé; on pourrait s'y tromper.

Il y a donc une série de révélations progressives de Dieu à l'homme; et chacune de ces révélations constitue une religion.

Ainsi, leur interprétation une fois admise, les hégéliens peuvent arriver à reconnaître, à proclamer, à maintenir, dans l'application et la réalité, beaucoup de principes du



déisme, et même du christianisme. Ils prétendent développer la connaissance de Dieu, et travailler à la révélation de Dieu dans le monde; termes presque mystiques; et tout cela s'allie chez eux à la négation d'un Dieu personnel. Ils affectent parfois une tendance religieuse, prêchent le retour aux idées religieuses, écrivent pour défendre *la religion* et non pas *une religion*. Ils nomment même le Dieu personnel; mais leurs expressions à double sens ne permettent pas de le reconnaître; phénomène qui serait impossible chez nous. Ils parlent sans cesse de Dieu; mais leur Dieu n'est qu'une abstraction qui ne prend de forme ni de voix qu'en nous.

Le culte pour Dieu qui dans les âmes sincères peut s'allier et s'allie, je crois, véritablement à ces étonnantes choses, devient alors le culte et le respect de l'âme pour ces aspirations, pour ces hautes et nobles idées auxquelles l'âme élevée et poétique des Allemands ne peut renoncer, même quand elle refuse d'en voir la source pure, immuable, inépuisable, au-dessus de la misère et des changements où nous vivons, dans un être supérieur et parfait.

Pour Hegel la plus haute et la plus complète expression de ce que nous appelons Dieu se trouve dans l'esprit humain, dans l'idée que l'esprit s'en fait, et Dieu n'a pas d'autre existence, d'autre réalité que celle-là. Cependant les hégéliens continuent à parler de Dieu dans les mêmes termes que tout le monde, comme d'un être in-

dépendant; et tout ce qu'ils disent d'ambigu pouvant s'entendre dans deux sens, serait souvent très-vrai et très-beau, si on l'appliquait au Dieu que reconnaît la conscience de l'humanité, et devient monstrueux quand on sait que partout il faut entendre par Dieu l'idée de Dieu, et, en fin de compte, nous substituer à lui.

III

ART ET LITTÉRATURE

L'habitude des bonnes choses rend difficile, et va restreignant le nombre des jouissances que l'on peut goûter.

Une âme un peu noble ne peut souffrir de rester dans cette grossièreté de goût où demeure le vulgaire; et cependant plus elle se rend capable d'admirer la beauté, de la goûter avec discernement et délicatesse, moins elle trouve de beautés dignes qu'elle les goûte et les admire. Mais il ne faut pas le regretter; car cette perfection et cette délicatesse sont, comme le dit très-bien Fontenelle, *si dignes de l'homme*, qu'il les doit poursuivre à tout prix. Qui voudrait avilir son goût pour

multiplier ses plaisirs? Et qui consentirait à prostituer son admiration pour admirer davantage?

La spécialité dans l'ordre intellectuel correspond à l'égoïsme dans l'ordre moral. La spécialité, c'est l'égoïsme de l'esprit. Les idées générales et les pensées nobles se tiennent.

Plus je vais, plus j'apprécie ces qualités de simplicité, de clarté, d'ordre nécessaires à la beauté; plus je sens quelque chose qui m'arrête quand elles sont absentes, et plus j'apprends à placer haut l'antique.

Les anciens ont conçu la beauté d'une manière plus exclusive que les modernes.

Ainsi la part de la beauté physique va diminuant de plus en plus dans l'idée que nous nous faisons de la beauté de la femme et de l'amour. Elle avait déjà diminué de l'antiquité à la fin du moyen âge. Comparez la *Vénus de Milo* et les Vierges de Raphaël. La *Vénus de Milo* n'attirerait pas l'amour; pour nous, hommes modernes, elle n'aurait pas assez d'âme; elle ne répondrait pas assez à l'idée que nous nous faisons de l'amour.

La même distance sépare notre idéal d'à présent de

celui de la Renaissance, du xvie siècle. Dans le roman moderne les femmes sont presque laides. La distinction remplace la beauté, et la physionomie la forme. C'est une exagération. Là, comme dans l'art, le vrai est l'équilibre du sensible et de l'idéal, et l'idéal ne s'exprime pour nous que revêtu des grâces de la forme.

Tous les artifices du costume n'aboutissent souvent qu'à dénaturer ou à supprimer la beauté.

J'ai vu à Bordeaux, devant Saint-André, une mendiante infirme, coiffée d'un foulard, drapée dans une sorte de grand manteau. On se retournait. Quel air de noblesse! Cette simple apparition, tranchant sur le monde vulgaire et affreux des toilettes passant à côté, était du plus grand effet. On eût dit un morceau détaché d'un tableau de grand style; et cette mendiante, aux yeux de qui sent le beau, avait l'air de la reine de toutes ces petites dames attifées.

Quand on a vécu pendant longtemps dans un monde complétement plastique, la musique fait un effet singulier et tout nouveau. Il semble étrange que le sentiment du beau puisse arriver par les oreilles et sous une forme non visible. C'est absolument comme lorsqu'on entend subitement parler une langue dont on a été quelque temps déshabitué. — C'est bien étrange en effet quand

on y songe (et l'habitude seule nous fait perdre le sentiment de cette étrangeté) que cette impression du beau soit attachée à des choses aussi différentes d'elle que des sons et des couleurs. Le mystère de l'union de la matière à l'esprit, de l'âme au corps et de leur action réciproque, est là tout entier.

L'unité d'impression est nécessaire dans l'art pour que l'effet soit profond et durable.

Aussi est-ce une déplorable idée des Anglais, et qui fait peu d'honneur à leur goût artistique, que d'avoir placé un orchestre au centre de leur exposition de peinture à Manchester. Le bourdonnement de l'orgue ou le bruit de l'orchestre venait troubler le calme nécessaire à la contemplation de l'art. Il est insensé de prétendre jouir de la beauté à la fois par les oreilles et par les yeux, comme si en fait de jouissance artistique on pouvait être César, occupé de cinq côtés de cinq choses à la fois; et comme si toute intelligence de la beauté ne supposait pas une unité et une concentration absolue de toutes les forces de l'esprit, de tout ce qu'il a d'attention et d'admiration, en un mot l'abandon complet à une seule impression.

Vous figurez-vous pouvoir admirer en même temps une symphonie de Beethoven et une Vierge de Raphaël? Vous ne pouvez être à la fois à deux ordres de sentiments qui s'excluent, dont chacun veut posséder l'âme tout entière, et n'existe qu'à cette condition.

SUR LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Dans la tragédie française du grand siècle l'action est toute morale, générale. C'est l'histoire d'une âme qui se joue sur la scène. Ce sont les développements d'un sentiment, les luttes intérieures et les aventures cachées du cœur qui font le nœud, l'intrigue, le dénoûment, qui soutiennent l'intérêt. Il n'y avait pas de spectacle plus attachant pour le XVIIe siècle, et qu'il trouvât toujours aussi nouveau. Rien pour lui n'était aussi intéressant, rien n'était intéressant que cela.

Caractère moral de la littérature de ce siècle. Il ne se lassait pas d'explorer l'âme de toutes les manières et faisait bon marché du reste. La comédie porte ce caractère, la poésie aussi. La philosophie est morale, c'est-à-dire qu'elle part uniquement des faits psychologiques. L'esprit de conversation et les occupations de la société roulent exclusivement sur ces matières; et jamais l'analyse délicate et la connaissance du cœur humain n'ont été poussées aussi loin et aussi profondément recherchées. Elles suppléaient à tout pour les hommes de ce siècle. Voyez dans le roman de Mme de Lafayette comme les moindres détails leur en sont précieux; ils plaçaient là tout leur intérêt dramatique, épique, lyrique, historique, romanesque.

Il y a pour eux un attrait singulier à suivre la marche du sentiment dans le cœur; attrait qui témoigne d'un esprit élevé. Rien de plus émouvant pour eux que ces

péripéties toutes morales; ils trouvaient cela bien plus attachant que les aventures de n'importe quel personnage, ou que les tableaux déroulés de n'importe quelle catastrophe. Aussi ces tendances, qui ont donné son caractère de grandeur à la littérature française, ont laissé leur supériorité empreinte sur le goût français.

HORACE ET MITHRIDATE

Horace est la plus belle pièce que j'aie vue au théâtre. Je ne connais rien qui excite et soutienne l'intérêt, qui émeuve profondément, qui élève l'âme, et qui aille remuer, réveiller au fond du cœur toutes les grandes et nobles passions comme *Horace.* Pendant les quatre premiers actes je ne trouve pas un mot à redire; tout est pathétique et admirable. On ne respire pas. Dans ce cadre étroit de quelques actes Corneille a réuni et mis aux prises tous les sentiments les plus forts et les plus généreux du cœur humain : l'amour chez Camille, l'amour paternel chez le vieil Horace, l'amour conjugal chez Sabine; en un mot, tous les amours et tous les liens de la famille, et par-dessus, chez tous, l'amour de la patrie, l'amour du devoir, la vertu et le dévouement plus ou moins combattus par la passion.

Cela forme un ensemble dont rien n'égale la grandeur. Les sentiments sont toujours sublimes et en même temps toujours justes et vrais. Ce sont des sentiments humains, mais d'une humanité plus grande, plus belle et plus

noble que n'est la nôtre. Voilà pourquoi on admire et on aime ces héros ; on les aime parce qu'ils sont hommes comme nous; on les admire parce qu'ils sont hommes plus grands que nous ; et on se sent heureux de pouvoir s'élever jusqu'à leur niveau, en s'associant à des émotions si fort au-dessus de l'humanité vulgaire. Tout le temps de la représentation, c'est ce qui m'a frappé : la vérité, et en même temps la sublimité des sentiments.

La réalité, l'humanité non pas détruite, mais conservée, embellie, agrandie, c'est tout le but, c'est toute la théorie de l'art.

Mithridate n'est pas sans doute d'un ordre aussi élevé qu'*Horace*. Il y a quelques lenteurs dans l'exposition, quelques longueurs dans les premiers actes ; mais à partir du troisième l'action ne languit pas un seul instant et la pièce est très-émouvante. Ici c'est l'amour tout seul qui excite l'intérêt et la pitié. C'est quelque chose de moins grand et de plus doux que Corneille. Quelle touchante et charmante figure que celle de Monime ! Il y a d'ailleurs des traits fort beaux dans le rôle de Mithridate. Sans parler de la scène de la mort qui produit un grand effet, celle de la feinte est admirable ; et ce mélange de passion, de jalousie et de politique dans une grande âme comme celle de Mithridate, loin de choquer, est heureux et vrai, saisit et intéresse.

SUR VERSAILLES [1]

..... Nous nous sommes promenés dans le parc; la promenade était délicieuse. Le soleil déjà incliné répandait ses rayons à travers le feuillage nouveau, et dans les hautes allées une quantité d'oiseaux chantaient de toutes parts le plus gaiement et le plus mélodieusement du monde. Je n'avais jamais encore fait le tour de ce grand bassin qui commence au pied du Tapis Vert. La porte était ouverte, et nous l'avons longé jusqu'au bout, en suivant l'allée tracée le long des bois qui le bordent et qui était très-solitaire. De l'extrémité de ce bassin, qui est immense, on aperçoit au-dessus de l'eau les terrasses de Versailles, accompagnées de leurs beaux arbres, couronnées de leurs statues, et le magnifique palais qui les domine. L'aspect est grandiose au soleil couchant.

Toutes les fois que je revois Versailles, c'est une nouvelle admiration. Quelle grandeur! quelle magnificence imposante, alliée à quelle mesure, à quel goût et à quelle noblesse! Quel grand siècle et quel grand roi! Et aurait-on le courage de reprocher quelques adulations à ce siècle, quelques faiblesses et quelques vanités à ce prince; à ce jeune homme qui, dans ce merveilleux château créé par ses mains, au sein de la cour la plus brillante, de la société la plus polie et la plus illustre qui fut jamais, entouré d'hommes tels que

[1] Extrait d'une lettre du 16 mai 1854.

Condé, aimé de femmes comme Mme de la Vallière, chanté de poëtes comme Racine, reculait de toutes parts les frontières de la France, fondait sa prospérité intérieure, y concentrait l'éclat des lettres, des sciences et des arts; qui, après avoir reçu le matin les drapeaux de Senef ou de Nerwinde, allait le soir applaudir les nouveaux chefs-d'œuvre de Molière ou de Racine; qui, servi par le génie de ses généraux, servi dans ses conseils et dans ses fêtes, s'il pouvait estimer son bonheur et sa gloire au-dessus de l'humain, les égalait et les justifiait du moins par son propre caractère et son propre génie! Voilà, il me semble, ce que proclame Versailles à qui sait le regarder. Il explique les enivrements des contemporains et les fait presque partager.

LA TEMPÊTE DE SHAKSPEARE [1]

En assistant à la représentation de la *Tempête*, j'ai été plusieurs fois frappé dans le cours de la pièce (comme je l'avais été par quelques parties du *Songe d'une nuit d'été* à Dresde) par une impression de grossièreté et de barbarie choquantes. Par exemple, au second acte, dans la scène de Caliban *with the jester and the drunken butler*. Quand cette horrible forme de Caliban, avec sa voix rauque à peine humaine, *with glaring eyes*,

[1] Écrit après une représentation de la *Tempete*, à Londres, octobre 1857.

sooty face, thick and stupid lips; quand ce type repoussant de la brutalité et de la stupidité se tord sous vos yeux; quand l'ivrogne chante avec le hoquet le plus enroué de sa voix avinée; quand tous les trois se roulent par terre sur la scène, se donnant des coups de pieds d'une manière ignoble, poussant des espèces de grognements sauvages, on éprouve un sentiment de répugnance et de dégoût. C'est un spectacle de dégradation trop violent pour être mis sous les yeux au naturel. On songe au précepte d'Horace : *Ne coram populis.* Cela rappelle trop les tréteaux. On ne se croirait pas au milieu du public délicat et raffiné du XIX[e] siècle. On se sent reporté à quatre siècles en arrière, devant ce public qui n'était avide et capable que de grossiers spectacles. Quand on compare ces jeux à ceux des Grecs dans leurs plus grandes licences, et à ce sens élevé de la beauté qui ne les abandonnait jamais dans leurs plus folâtres, monstrueuses ou bizarres conceptions (les Centaures, les Cyclopes, Polyphème); quand on se reporte aux *Bacchanales* du Poussin qu'on vient de voir, la délicatesse s'offense, et on se trouve déchu d'un bien haut sommet de la nature humaine.

Mais au milieu de cette brutalité, quelle *vis comica !* Quelle profondeur d'observation, quelle force de vérité dans la conception de cette vie grossière! Quel relief puissant, précis et juste ! Quelle opposition vive de ces deux extrêmes de la nature humaine, de l'exquise délicatesse, de la finesse et même du raffinement des sentiments dans les âmes nobles, hautes, de Prospero et de Miranda, et de l'état grossier de ces âmes abruties,

emmaillotées et comme rudimentaires du *drunken butler* et de Caliban !

Caliban, conception étonnante, d'une haute philosophie, soulève la question du droit de la civilisation plus avancée et de l'intelligence supérieure à dominer l'inférieure, à usurper sa propriété, et à accaparer ses services. Shakspeare a saisi avec une profondeur étonnante le caractère du sauvage qui résiste avec une jalousie et une haine farouches aux influences supérieures, nobles, bienfaisantes de la civilisation, et qui d'autre part se laisse prendre, séduire à ses formes les plus basses, les plus pernicieuses et les plus corruptrices; qui se prosterne devant elles; qui rejette les aliments sains, et tend une bouche avide aux poisons. *I pray thee, be my God.* Caliban hait Prospero pour avoir accaparé ses biens et ses droits; et il est prêt à se sacrifier lui-même à un *drunken butler,* à celui qui lui donne de l'eau-de-vie, qui lui procure une jouissance brutale; il est prêt à se faire son esclave et à lécher ses pieds. C'est un mélange de stupidité, de violence sauvage et de terreur rampante; et en même temps de vagues instincts de poésie et d'un état supérieur traversent cette âme grossière. Il a des lueurs que les brutes auxquelles il parle et dont il fait ses dieux ne comprennent pas, et qui sont rendues en si beaux vers (ces *sounds of sweet music* qui remplissent l'île, *and make him wish to dream again.*)

Sans doute Caliban nous représente un peu l'idée qu'on se faisait alors des Indiens, des sauvages de l'Amérique nouvellement découverte. Les récits vagues et merveilleux des voyageurs, répandus dans l'imagination

populaire, ont servi à Shakspeare à rassembler les éléments de ce type si étonnant au point de vue philosophique, moral et historique.

Seulement ce rôle n'a pas de dénoûment. Que devient au départ de Prospero et de Miranda ce type de la vie grossière et sauvage? Shakspeare n'a pas songé à nous l'apprendre.

OTHELLO [1]

L'ensemble de ce chef-d'œuvre est admirablement rendu. Othello cependant a peut-être un peu d'exagération dans la scène de jalousie.

Le mauvais goût qu'on rencontre parfois dans l'expression shakspearienne disparaît à la scène; peut-être aussi est-il atténué par l'allemand, et ne laisse place qu'à ce profond sentiment de justesse et de vérité humaine qui vous saisit dans Molière. Quelques-unes de ces expressions risquées sont d'une force admirable.

Ce qu'il y a de plus émouvant, de plus terrible et de plus pathétique, ce n'est pas le sort de Desdémone et sa mort imméritée; c'est le tourment d'Othello. Le More est une nature droite; il croit à tout et à tous. Sa tendresse passionnée au premier acte. — La scène de la jalousie éveillée est admirable, satanique. — Othello! garde-toi de la jalousie. — Comme ce mot fait frémir!

[1] Écrit après une représentation d'*Othello*, joué en allemand sur le théâtre de Vienne (septembre 1856).

Et quand Iago décrit longuement les tourments de celui qui doute, et qu'Othello reprend : O douleur! on sent que tous ces tourments viennent d'entrer en lui.

Desdémone, type doux, soumis; mais sans ressort et sans énergie. Dès le premier éclat entre elle et le More, dès le premier trouble dans cette vive tendresse, elle laisse aller les choses, souffre et ne fait rien pour conjurer le péril.

La scène de la *Romance du Saule* pendant qu'Émilie la déshabille a été admirablement jouée. Ce chant plaintif, brisé, et qu'on peut à peine entendre au commencement; que c'est naturel et vrai! Que ce chant et ce silence, que cet abattement, cette faiblesse de Desdémone font pressentir de terreurs! Que de tristesse dans cette morne soirée, dans cet abandon sans lutte au malheur!

Toute cette pièce fait peser sur le cœur un affreux sentiment d'angoisse. Je n'ai jamais rien senti de si pénible; on ne peut remuer dans les entr'actes; on ne peut même pleurer. La salle est émue; on n'applaudit presque pas. Au dernier acte, l'entrée d'Othello, le moment qui précède la mort est plus touchant que la mort même. La comparaison de la vie avec la flamme de la lampe. Il l'embrasse; encore un baiser; par trois fois. Et quand Émilie frappe à la porte, quel moment encore! — La fin traîne un peu et l'effet diminue. Mais quelle vérité! quel froid! quelle amertume!

L'affreuse angoisse d'Othello pèse sur mon âme. Je suis près de m'écrier. Le More a tué Desdémone. Que je plains le More! qu'il a souffert! — Ce n'est pas au théâtre que j'étais; c'est bien dans la chambre de Desdé-

mone, à cette heure solennelle si triste et si pleine de prochains pressentiments.

Comment Othello, quoique sa jalousie soit condamnable en elle-même, et qu'il la pousse jusqu'au crime, reste-t-il sympathique jusqu'à la fin, et excite-t-il l'intérêt et la compassion concurremment avec sa victime? Pourquoi reste-t-il un noble caractère, quoique éprouvant un sentiment méprisable? D'abord parce qu'il souffre et qu'il lutte; mais surtout parce que, caractère essentiellement tendre et ardent, droit, ouvert, confiant, incapable de soupçonner la ruse et la duplicité qu'il ignore, il est poussé à une jalousie qu'il ne ressentirait jamais de lui-même; il ne se défie de sa femme que par l'impossibilité où il est de se défier de son ami. C'est parce que la défiance répugne à sa nature qu'il est jaloux; voilà le grand ressort tragique de ce caractère, et l'art suprême du poëte dans la marche de ce drame.

Voyez avec quel soin Shakspeare développe ce côté tendre de l'âme d'Othello dans sa première scène avec Desdémone, et comme cette délicatesse et cette douceur deviennent touchantes par contraste dans une âme aussi ardente, aussi virile, aussi guerrière et emportée que celle du héros. Il prépare ainsi le spectateur à l'aimer, à plaindre plus tard sa jalousie sans le détester.

Quand je défends ainsi la jalousie, j'appelle jalousie cet instinct délicat du cœur qui fait que quand on aime on souffre de partager ce qu'on aime, et qui témoigne

du prix infini qu'on y attache; et non cette humeur défiante, inquiète, brutale, qui fait qu'on le soupçonne sans cesse, qu'on l'outrage et qu'on le tyrannise; qui marque au contraire la petite estime qu'on en fait, et le peu de valeur qu'on lui suppose.

L'une de ces jalousies naît de la tendresse et la rend plus touchante; l'autre l'exclut, et naît d'une âme incapable de la sentir et de la comprendre. La première est inséparable du véritable amour. L'amour exclusif veut être aimé exclusivement.

Voyez le chapitre de Toppfer dans les ***Menus Propos***, livre II, et les vers de Corneille dans ***Psyché!***

> Je le suis, ma Psyché, de toute la nature.
> Les rayons du soleil vous baisent trop souvent.

Ces vers ont un peu de subtilité dans leur grâce; mais qu'y a-t-il de plus naturellement et de plus naïvement subtil que l'amour?

DON JUAN

On veut faire aujourd'hui de Don Juan une sorte de Prométhée luttant contre le destin. C'est un sophisme. Prométhée soutient une lutte désintéressée pour la conquête du vrai et le bien de l'humanité; Don Juan ne fait effort que pour la satisfaction de sa passion. Il est emporté par le courant de ses désirs, plutôt que de lutter contre un obstacle quelconque; il ne marche pas de

combat en combat à la conquête de l'idéal, il tombe de chute en chute jusqu'au gouffre où se perdent ceux qui ont souillé toute leur vie et renié tout remords. Ce docteur Don Juan, créé de nos jours par système, représente l'erreur capitale de ce siècle, celle de placer l'infini dans le fini, et d'adorer, sous le nom d'idéal, les choses finies et soi-même. Ce qu'il y a de plus passager dans la passion, le grossier, le sensuel, le changement même, on l'appelle idéal, et on laisse l'élément divin, la constance, la fidélité, l'attachement unique et durable. De là ce paradoxe répandu dans la littérature actuelle, que dans chacun de ces mille types qu'il prend et délaisse chaque matin, Don Juan croit toujours adorer les choses éternelles et souffre de la fuite des choses d'ici-bas.

Ce sont des menteurs qui se drapent. Cette vague aspiration au bonheur qu'ils poursuivent n'est pas un mérite de l'homme, c'est sa nature. Le mérite, c'est de placer le bonheur en son vrai lieu; de ne pas se traîner sur les objets inférieurs qui, loin de satisfaire nos aspirations, nous dégradent et nous font perdre pour jamais le droit à ce bonheur qu'on cherche dans les grossièretés. Le péché, le crime, c'est justement cette perversion de l'intelligence et du cœur qui déplace l'amour dû à Dieu pour le placer dans la créature, et qui, dans les choses, ne rend hommage qu'à l'élément passager, mortel, souvent mauvais, et laisse l'élément éternel et divin, prend la limite pour l'être. Cet aveuglement est une espèce d'hégélianisme de conduite.

Ce qu'ils appellent la sérénité du martyre de Don

Juan, c'est le front d'airain qu'il oppose jusqu'au bout à ses remords, c'est la bravade affreuse qu'il garde dans l'étreinte de la statue, et qui ne crée une épouvante si profonde que parce qu'elle montre l'impénitence soutenue devant la justice éternelle; la vérité et la beauté sans voile niées et blasphémées sciemment. La perte volontaire d'une âme mise sous nos yeux, quel spectacle plus terrible! Et c'est celui-là qu'ils transforment par leurs sophismes; ils sont bien aises de montrer ainsi Don Juan parce qu'ils lui ressemblent, et de faire de leurs théories sur son compte un piédestal à leur propre personnage.

C'est Mozart qui a donné la plus haute forme artistique à la légende de Don Juan, comme Goethe à celle de Faust. C'est en lui que se rencontre le mélange le plus harmonieux de l'ancienne légende et du développement humain du caractère introduit par Molière. C'est lui qui a vraiment créé, fixé les caractères; c'est sous ses traits qu'ils vivront et avec ses accents.

GOETHE

L'originalité, le grand mérite de Goethe, surtout dans ses poésies, c'est l'alliance de la forme antique avec l'esprit moderne; c'est l'application de la forme pure, sobre, nette de l'antiquité à l'expression d'idées d'une conclusion complétement différente; ainsi les terreurs et les séductions mystérieuses de la nature, les

besoins infinis de l'âme, le désir, la rêverie. Tout cela est entièrement contraire à l'esprit grec, à ce monde harmonieusement renfermé en lui-même, peu préoccupé du côté mystérieux de l'âme; cherchant au contraire le côté clair, l'équilibre où elle trouve la satisfaction de l'esprit. Mais en exprimant des choses vagues, Goethe les a revêtues de la forme admirablement bien proportionnée des Grecs; le vague même de ces choses est exprimé chez lui nettement; l'expression répond à l'idée, la rend tout entière, et cependant ne la rend pas confusément et élague l'inutile. L'art est parfait, et cependant la vie de la nature n'est ni éteinte ni affaiblie. Une chose non précise peut en effet être exprimée avec précision, quand la forme rend avec mesure et perfection le fond même, l'idéal, l'essentiel. La chose reste nuageuse, mais l'expression est dégagée des nuages. Les contours de la forme sont arrêtés sans que ceux de l'objet perdent quelque chose de leur caractère flottant.

LE FAUST DE GOETHE

Faust est une œuvre universelle qui embrasse la tragédie, la comédie, le lyrisme, en un mot tout le caractère allemand.

Les deux Faust, première et dernière œuvre de Goethe, marquant le début et le terme de sa carrière ainsi enfermée dans cette idée du Faust.

Le premier Faust ne se termine pas; il reste en suspens

et finit par des pierres d'attente; comme si Goethe avait eu l'intention de le poursuivre un jour; comme s'il avait senti que Faust n'était autre que le drame de sa vie, qui devait rester suspendu comme sa vie même, et n'aurait sa conclusion, son dénoûment qu'avec elle; qu'il devait exprimer dans cette légende le tout harmonieux de son existence.

Henri! Henri! Le drame finit par un appel de voix auquel Goethe ne répond pas tout de suite. Il ne nous donnera sa réponse que dans le second Faust, qui sera l'évolution raisonnée de sa vie, le symbole de la marche de son esprit.

Singulière unité de cette carrière poétique de Goethe! Homme curieux et universel comme Faust, il résume dans son poëme aussi bien les progrès des sciences que les phases de sa vie. C'est dans la vie même de Goethe qu'il faut chercher la lumière qui éclaire la marche du poëme.

Ainsi la *Walpurgisnacht* correspond à la vie d'aventures menée par Goethe après la séduction de Marguerite. Il est admirable de voir comment Goethe tire le fantastique de la réalité, le compose avec les éléments qu'elle lui fournit, ou qu'il lui emprunte. Toutes ces scènes étranges de la *Walpurgisnacht* ne sont, pour ainsi dire, qu'une transformation des aspects réels du Harz, et des divers spectacles que Goethe y avait trouvés dans un voyage, immédiatement agrandis, traduits, interprétés, rendus merveilleux par sa puissante imagination. Le grand artiste puise toujours dans la réalité et la transfigure; il ne crée pas de rien, il lui faut une matière préexistante, un

premier point d'appui. Et ce n'est pas une médiocre gloire pour cette montagne du *Brocken* que d'avoir fourni à Goethe tous ces poétiques souvenirs.

La scène où Marguerite raconte les soins maternels qu'elle prenait de sa petite sœur, est d'une délicatesse et d'une simplicité admirables. Il y a un art infini à montrer l'instinct et le dévouement maternels si développés chez Marguerite, pour qu'on voie bien quel excès de folie et de détresse il a fallu pour la porter à tuer son enfant, et qu'elle soit plus à plaindre.

On pourrait comparer parfois l'Agnès de Molière et Marguerite. Chez toutes deux il y a une certaine naïveté qui fait sourire, qui est sur la limite sans la dépasser.

En considérant Méphistophélès comme la personnification des instincts pervers et tentateurs, il y a une magnifique analyse psychologique sous cette allégorie. Le caniche noir est une hallucination. La tentation commence en effet en nous par une sorte d'hallucination que produit l'idée du mal; elle se présente sous la forme de quelque chose d'usuel, de vulgaire, qui n'a rien de dangereux, que l'âme accueille; elle se rassure peu à peu, fait son hôte de l'objet tentateur, s'habitue à demeurer avec lui. L'instinct mauvais, pendant que l'âme médite, se recueille, aspire, gronde sourdement; plus l'homme s'en préoccupe et veut le faire taire, plus il le trouble; puis tout à coup l'idée du mal se dégage ouvertement, par les efforts mêmes que fait l'âme pour la conjurer. Le diable paraît. L'âme alors écoute ses promesses, fait un pacte avec lui, et, sentant se réveiller en elle des convoitises qu'il promet d'assouvir, s'abandonne à sa conduite.

Il l'entraîne, la mène dans une foule de lieux bas et vulgaires, dont l'atmosphère lui pèse et lui répugne. Les instincts élevés de l'âme se trouvent mal à l'aise dans ce milieu inconnu et ignoble ; cependant elle se laisse faire ; mais se sent triste et ne parle pas. Ainsi dans les scènes de l'*Auerbachskeller* et des sorcières, Faust dit à peine un mot. Il ne parle que pour demander à s'en aller ; il se sent déchu. Puis il se fait à cette vie, et, tout en la maudissant, ne peut s'en passer.

Cette admirable guerre de la tentation dans l'âme, c'est le côté psychologique du rôle de Méphistophélès. Il y a aussi un côté métaphysique : les deux âmes, la lutte du néant contre l'être.

Caractère d'universalité de ces grandes âmes, de ces grands génies qui reflètent en eux tous les aspects du monde, de l'humanité, de la vie, et les résument dans une œuvre capitale. Quelque côté qu'on choisisse pour contempler leur œuvre, elle offre toujours un tout complet, vrai ; elle contient une foule de sens qu'ils n'avaient pas eux-mêmes soupçonnés et aperçus. C'est comme une seconde création qu'ils font étudier, où l'homme, où le monde entier se trouvent sous toutes leurs faces. A leurs œuvres on peut tout rattacher ; et en même temps qu'ils posent des germes qui peuvent se développer à l'infini, ils personnifient en eux un génie naturel, individuel, tout en restant sur les sommets généraux de l'humanité.

SUR L'ALLEMAGNE ET L'ESPRIT ALLEMAND

On a dit que l'histoire la plus intéressante était l'histoire d'une âme. Parmi les histoires des peuples, aucune n'est au même degré que celle du peuple allemand l'histoire d'une âme. La vie du peuple allemand a été surtout intérieure, *innerlich*, intime, comme celle de l'individu.

C'est un peuple adonné surtout à la spéculation, à la poursuite de l'idéal; un peuple un peu enfant, comme tous les spéculatifs; dont la vie est avant tout consacrée aux choses de l'esprit, et qui allie à cette ardeur intellectuelle des goûts simples et domestiques. Cet esprit intérieur prédisposait les Allemands à s'approprier d'une façon particulière l'idéalisme chrétien. Mais cet esprit manque de règle (de là la réforme et les systèmes philosophiques de l'Allemagne moderne); il manque de mesure, d'élégance (de là l'absence de saine logique et de goût).

La race allemande s'est plus ou moins répandue sur tout le monde moderne. Elle a donné sa forme principale au monde moderne comme la Grèce au monde ancien.

Mais ce qui sépare l'Allemagne de la Grèce, c'est la tendance de l'esprit allemand à effacer la personnalité humaine, à se perdre, à s'absorber dans la contemplation.

De là le caractère idéaliste, panthéiste des systèmes allemands, où trop souvent l'existence personnelle finit par être supprimée.

Le peuple allemand a un sens très-fin, très-délicat pour saisir et sentir les moindres mouvements de la vie, dans la nature et en toutes choses; il attribue à tout ce qu'il voit vivre ainsi une sorte de conscience de cette vie, et à cette vie une sorte de conscience d'elle-même, d'intelligence, de sensibilité mystérieuse qui répond à la sienne. Ce qui se passe en lui, il le transporte dans les choses.

Ainsi, quand il erre poussé par son inquiétude, il se figure la nature agitée d'un désir inquiet. Si le murmure des eaux, l'air vague, l'ombre des bois rafraîchissent son âme, en calment le tumulte, en adoucissent les soucis cuisants, il mettra dans les airs, dans les eaux et dans le feuillage je ne sais quels êtres agités des mêmes impressions que lui; des êtres à qui il laisse quelques traits de sa rêverie et de son désir, se plongeant dans cette vie fraîche de la nature où il aspire à se retremper, vivant de fraîcheur et d'ombre éternelle dans un asile impénétrable à ces soucis qu'il vient déposer.

S'il prête l'oreille, il lui semble que toute la nature écoute. Les bruits, les bourdonnements, les murmures de la nature sont pour lui autant de voix qui s'entendent elles-mêmes, qui se disent et se chantent ce qu'elles lui disent et lui chantent, et se bercent dans leur propre douceur comme il en berce son âme.

Cet échange d'impressions est très-poétique, et fait l'originalité de la littérature allemande. Les êtres mêmes de la mythologie germanique sont beaucoup plus abstraits que ceux de la mythologie antique.

Cette tendance à donner une âme cachée à la vie universelle, à créer des êtres doués de sympathie et de pitié pour l'homme, qui partagent ses peines et essuient ses sueurs, est un sentiment naturel, un côté vrai de la nature humaine, qui n'a été nulle part mieux exprimé qu'en Allemagne.

Quelles différentes voies ont été suivies, et quelles destinées différentes ont été atteintes par ces deux races issues de la même souche, les Anglais et les Allemands! Comment, partis d'une origine commune, se sont-ils séparés ainsi?

Les traits communs des deux caractères ont été développés de diverses manières. Les deux peuples ont une poésie lyrique et familière, le culte de la vie domestique, du foyer. Mais ce sentiment est plus idéal et poétique chez les Allemands; plus réel et pratique chez les Anglais. Le *home* anglais est plus un lien matériel; tandis que le *Hausleben* de l'Allemagne est surtout un lien moral. Le *home* anglais est tout reluisant d'ordre, de propreté, de confort, des commodités et des réalités de la vie; la maison allemande puise tout son charme dans la douce familiarité, la *Gemüthlichkeit*, les affec-

tions, la vie du cœur. L'Allemagne a choisi la meilleure part.

Les Anglais ont le sens moral pratique à un plus haut degré que les Allemands. Comparez les deux protestantismes, les résultats si différents du mouvement de la réforme. Le sens droit des Anglais, leur culte de l'utile empêche le protestantisme de s'en aller chez eux en chimères, en licence, en rêves individuels. Mais il ne reste discipline qu'à la condition de se faire institution sociale; et c'est plutôt une discipline légale qu'une discipline morale qui subsiste dans leur église. Aussi le protestantisme anglais dégénère-t-il en formes et en convenances, est-il subordonné et mêlé au sentiment national et social.

On pourrait comparer aussi la vie du pasteur en Allemagne et en Angleterre; le *vicaire de Wakefield*, et le pasteur de la *Louise* de Voss, deux types poétiques très-différents.

Ce parallèle des types produits par les deux littératures fait ressortir par comparaison les différences de caractère des deux races.

L'Anglais a l'idée de l'action (voyez les héros de Shakspeare). L'Allemand ne l'a pas du tout. La jeune fille allemande est rêveuse; elle n'est pas romanesque; elle n'aime pas l'aventure comme les jeunes filles anglaises. Le caractère romanesque de celles-ci tient au goût du peuple pour l'action. Le vicaire de Wakefield est à la fois positif et romanesque; il pense à établir ses filles : il est bien plus agissant dans le monde que le *vénérable pasteur de Grünau* de Voss.

L'Anglais tient ferme l'idée de la personnalité, et son activité la pose sans cesse. L'Allemand, au contraire, tend toujours à l'effacer.

Le moment est peut-être venu d'étudier l'esprit des races, alors qu'il va cesser d'avoir une histoire particulière à chacune d'elles, pour n'en avoir plus qu'une commune à toutes, générale pour toutes les races de l'Europe.

Il serait intéressant de comparer les fêtes religieuses en Angleterre et en Allemagne. la fête de Noël, *Christmas, Weihnachten...*

Le mariage des prêtres tient au goût des peuples du Nord pour le côté familier de la vie. L'Angleterre et l'Allemagne protestantes l'ont adopté; il serait impossible dans le Midi.

Cette consécration religieuse donnée à la famille par le ministre de Dieu qui en est le chef, a quelque chose de touchant et de poétique, bien que le célibat du prêtre en tant que prêtre soit supérieur. Mais on conçoit que le célibat du prêtre, tel qu'il était au XVI[e] siècle pour certains membres du clergé, un prétexte à corruption, scandalisât les peuples chastes du Nord, et qu'ils cherchassent une voie légitime aux besoins de la chair, que l'amour divin n'était plus assez fort pour dompter.

En principe et en droit, la réforme était une déchéance et une erreur. En fait et dans ses origines, elle a pu être un remède sur beaucoup de points.

Sans doute la vie de famille est sanctifiée et relevée par la présence du ministère sacré; mais le danger est

que le ministère sacré ne soit rabaissé et profané par les intérêts de la famille. Et enfin il y a en faveur du célibat la raison plus haute, décisive, que le prêtre ne doit pas avoir son cœur en ce monde, mais *sursum*, pour attirer après lui ceux des autres.

L'exemple de l'Allemagne prouve que la vie de famille, la vie de ménage, que l'habitude des affections vraies et simples n'exclut pas la culture et l'élévation de l'esprit chez les femmes; qu'elle la développe au contraire et l'assainit. Les plus frivoles, les plus vides, les plus vaines, ne sont-elles pas aussi celles qui se sont le plus affranchies des soins de la maison, et s'aperçoit-on que cette belle indépendance ait tourné au profit du sérieux ou même de l'ornement de l'intelligence?

FRAGMENT D'UNE LETTRE SUR L'ÉDUCATION D'UNE JEUNE ENFANT[1]

Je vais bien souvent voir ma petite amie. Depuis mon retour j'ai entrepris de lui apprendre et de lui expliquer le catéchisme, qu'elle ne comprenait pas et qu'elle répétait comme un perroquet. Cela ne manque pas d'intérêt.

[1] Cette lettre contenant des réflexions aussi justes qu'élevées sur l'éducation, nous avons cru devoir la publier. Il s'agit d'une enfant de neuf ans à laquelle Alfred Tonnellé s'intéressait vivement.

G.-A. H.

Il n'y a rien qui fasse approfondir ou qui éclaircisse une idée comme d'être obligé de la faire concevoir à l'esprit d'un enfant. Je m'aide pour cela du Catéchisme de Bossuet, que j'ai trouvé dans ses œuvres et qui devrait bien être enseigné partout, tant il est net, simple, beau, philosophique. Nous prenons nos leçons dans le parc, sous les touffes de lilas, et les pieds sur le grand gazon tout semé de pâquerettes; à l'air libre, au milieu de la nature, et devant l'horizon qui dispose l'âme à comprendre l'immatériel et l'infini.

Vraiment cette enfant m'a fait sentir l'intérêt et l'attrait qu'on prend à surveiller le débrouillement d'une âme, à en suivre et à en diriger les premiers développements, et surtout, il me semble, d'une âme de femme. Comment observer sans admiration les procédés merveilleux et mystérieux par lesquels l'esprit s'ouvre peu à peu au sentiment moral et aux idées métaphysiques les plus hautes et les plus ardues? Et ce sont pourtant ces idées-là, ce sont ces intérêts les plus élevés de notre nature qu'étouffent et que relèguent en nous, du moins chez le plus grand nombre, les préoccupations passagères, les soucis, les affaires, les intérêts positifs de chaque jour, et tout ce que nous appelons les choses sérieuses; ce sont ces intérêts et ces besoins vrais, éternels, divins, qui attirent et séduisent le plus l'intelligence de l'enfant à son éveil. Et avec quel instinct confus d'abord, mais naïf, simple, plein de fraîcheur, avec quel mélange de surprise et de respect, de curiosité et d'amour elle les aborde tout de suite! Et l'œuvre difficile, mais pleine d'attrait, c'est justement, sans détruire

cette exquise naïveté, ni blesser cette délicatesse de la jeune âme, d'introduire en elle la netteté, la justesse, les habitudes rigoureuses et réfléchies de l'esprit. Voilà pourquoi je disais tout à l'heure : surtout d'une âme de femme. C'est que chez elle cette délicatesse est encore plus grande, et qu'en même temps, à cause de la faiblesse de la femme, à cause de la prédominance de l'imagination et de la sensibilité, la rectitude, la discipline et la règle lui sont encore plus nécessaires, et que cette alliance à établir demande de si merveilleux ménagements.

PENSÉES SUR LA NATURE

Il faut prendre garde que la botanique ne rétrécisse la nature; que tout entier à une fleur on n'oublie d'admirer l'ensemble d'un beau paysage, de la verdure, du ciel.

C'est un abus véritable dans lequel on est tombé à présent de s'extasier devant les plus vulgaires détails de la nature, et de prendre des minuties pour objet unique et préféré.

Je sais bien que rien n'est à négliger dans la nature, que tout y a sa part de beauté. Dans un sens, cela est parfaitement vrai; tout a une valeur excitatrice, tout a la puissance d'éveiller une idée ou un sentiment dans l'âme attentive qui contemple. Mais quand on regarde

des choses misérables en soi, sans en dégager aucune poésie, quand elles vous laissent l'esprit vide et le cœur sec, et ne font que chatouiller votre imagination d'une sorte de plaisir superficiel, quand on ne fait que les reproduire avec plus ou moins d'habileté, en se pâmant devant ces petits effets, où est l'art? où est la vraie beauté?

La campagne, la nature était, dans le XVII[e] siècle, toujours subordonnée à la personne humaine, à la peinture des passions et des caractères; dans notre littérature classique le paysage tient à peu près la même place que dans les tableaux de Raphaël, dans la *Belle Jardinière*, par exemple, où il forme un arrière-plan et une perspective agréable, mais n'attire jamais l'attention pour son propre compte. L'homme domine la nature; jamais la nature n'absorbe l'homme, comme cela arrive trop souvent de nos jours.

Que de choses dans la nature, comme dans l'art, ont besoin d'être savourées, pénétrées, et font plus d'impression déjà connues et goûtées, à une seconde entrevue! La curiosité est moins préoccupée, et l'on est tout entier à la jouissance, au sentiment du plaisir.

Les fleurs des champs sont bien moins nuancées, bien plus franches et nettes de couleurs que les fleurs cultivées. Regardez une prairie au printemps avec les marguerites, les boutons d'or, les lychnis roses qui émaillent le vert vif de l'herbe; regardez dans l'été les champs de blé mûr, où les coquelicots, les bluets, les nielles, se balancent parmi les tiges blondes des épis; comme toutes ces couleurs sont vives, simples, tranchées! Les teintes ne sont pas fondues. Il y a une fraîcheur, une vivacité rustique, une variété, une gaieté et une verve charmantes dans cette nature.

L'art y introduit les transitions, les ménagements, les nuances. Il raffine et tire de ses raffinements des charmes nouveaux plus délicats, mais moins francs; la naïve et saine gaieté n'y est plus. La réflexion, la pensée humaine viennent déjà; les tristesses, les aspirations, le trouble, qui voilent, adoucissent, ternissent même le pur éclat de la nature, qui trouvent sa franchise trop hardie, sa vivacité trop crue, son éclat presque blessant. Il semble que cette empreinte de l'art se voie jusque sur les fleurs; et c'est pour cela que la vue des campagnes fleuries, avec leurs couleurs naturelles, leurs fortes et saines odeurs, retrempe l'âme, y fait entrer je ne sais quel sentiment de bonne humeur, de joie sereine, de netteté, et la débarrasse de toutes les subtilités et de tous les artifices.

La vraie voie de l'art est entre ces deux extrêmes: entre la fadeur artificielle et la crudité réelle; entre le raffinement maniéré et la simplicité grossière. Tout art, suivant qu'il penche vers l'un ou l'autre de ces excès, a

besoin d'être rejeté vers le côté opposé : tantôt d'être retrempé dans l'étude de la nature ; tantôt d'être assouplı, adouci, poli par la culture humaine.

Il y a quelque chose de mystérieux et de divin dans cette obscurité des nuages qui enveloppent les sommets des hautes montagnes, en ferment l'accès, et semblent, pour ainsi dire, clore l'espace devant les pas et les regards de l'homme.

Je ne m'étonne pas que les peuples enfants, arrivant vers le Nord, à ces monts qu'une brume perpétuelle enveloppe et que sillonne souvent la foudre, y aient vu le lieu saint et terrible où le ciel et la terre se touchent, le sanctuaire infranchissable où les immortels s'entourent de mystères et se dérobent aux yeux ; je conçois qu'ils n'aient pas cherché à pénétrer au delà de cette barrière pleine d'une religieuse terreur. C'est bien sous les traits du νεφεληγερέτα Ζεύς qu'ils devaient concevoir la divinité. Quand on voit les nuages ainsi amoncelés, on ne se figure pas qu'ils doivent jamais se lever et donner passage. On croit volontiers qu'ils scellent la terre, et ferment d'une enceinte impénétrable l'étroite demeure de l'homme.

Que ces fleurs de magnolia sont belles quand leurs larges pétales s'ouvrent, épais et charnus, d'une

nuance éblouissante et sévère à la fois, au grain pur et éclatant comme le grain du marbre! C'est la seule fleur de nos climats qui ait de l'ampleur et de la grandeur. Et il y a quelque chose de mystérieux dans cette régularité et cette grandeur, quand les six feuilles sont étalées et ouvertes (*üppig*), et que déjà les étamines languissantes retombent et se répandent dans la coupe; il reste au milieu de la fleur trois feuilles plus petites qui demeurent élégamment et noblement repliées comme un pavillon au-dessus du sanctuaire où vient de s'accomplir l'union féconde et le mystérieux hymen; comme un dais qui continue d'en couvrir et d'en protéger le lieu sacré. Il y a là quelque chose du culte religieux et symbolique dont les premiers âges du monde entouraient le phénomène de la génération. Ce dôme blanc ne s'ouvre pas; tout s'accomplit sous son ombre chaste et solennelle; et l'acte d'amour accompli, il continue à en couvrir les suites et le gonflement fécond du sein maternel. Les parfums délicats, abondants, pénétrants qui s'échappent, en trahissent seuls au loin le secret. Quelle pompe nuptiale dans l'épanouissement de ces larges et riches pétales blancs!

Cette séve qui monte au printemps au cœur de toutes choses, les gonfle et semble les enivrer..... L'homme voit tout rassasié, et lui seul reste affamé. La source où tout se désaltère n'est rien pour lui; sa source est donc ailleurs.

L'air engourdi s'échauffe, s'éveille et passe comme une caresse sur toutes choses: les premières violettes embaument l'air attiédi; les papillons paraissent déjà dans les rayons du soleil; les oiseaux se répandent d'un arbre à l'autre, comme s'ils sentaient déjà la vie monter dans les branches desséchées, et pousser au dehors les boutons et les feuilles qui vont ombrager leurs nids.

Cette vue allume dans les veines de l'homme une soif de vie si grande, qu'il ne trouve rien où l'étancher. Tout jouit autour de lui; lui seul désire en vain, la coupe où tout s'abreuve n'est pas faite pour ses lèvres.

Le vieux Tantale, sous les rameaux verts qui l'invitent et se relèvent aussitôt hors de son atteinte, près des eaux qui coulent sous ses pieds, dont il sent la fraîcheur et qui le fuient, est bien l'image de l'homme dans le printemps de la nature, où tout lui parle de bonheur et lui en montre l'image, où rien ne le lui donne.

O tranquillité, ô douceur insinuante et triste, ô calme de la lumière, du ciel, de l'atmosphère d'automne! A chaque instant, sans vent, sans bruit, des feuilles se détachent et tombent légères sur le flot qui les emporte. Le soleil descend, et baigne les touffes d'arbres d'une lumière de plus en plus dorée et riche. Pas un mouvement dans l'air, ni un bruit sur la terre. L'homme est le seul être animé, bruyant, dans la nature mourante; quand il se tait, tout se tait, recueilli autour de lui.

Il n'y a pas de saison, il n'y a pas de printemps tout

gonflé de séve et d'espérances nouvelles, tout tiède, tout fleuri et tout embaumé, qui ait pour moi un charme comparable à celui de l'automne.

L'ATTRAIT DE L'EAU[1]

Être le petit poisson, pour se plonger dans ces abîmes transparents, dans cette lumière, cette clarté liquide qui pénètre jusqu'au fond! Être la goutte d'eau, pour couler dans des espaces sans fond et sans bornes, perdu, abîmé, absorbé!

C'est le besoin de l'âme de se noyer et de se perdre dans quelque chose de plus grand que soi. Le *Pêcheur* de Goethe...! Cet admirable sentiment de la vie de la nature qu'aucun peuple n'a eu comme les Allemands, les Grecs l'ont senti, l'ont personnifié; mais le sentiment moderne est supérieur. Comparez le mythe d'Hylas et le *Pêcheur* de Goethe.

Il y a plus de poésie à concevoir une force inconnue et mystérieuse poussant et agitant les eaux, qu'à supposer un homme qui les gouverne avec un trident.

Ce bouillonnement de l'eau infatigable, inépuisable (divin et éternel, auraient dit les Grecs)! Ces eaux qui ne s'arrêtent jamais et se renouvellent toujours, se précipitant constamment dans le même mouvement, vague après vague, se gonflant, se brisant, écumant, résonnant

[1] Écrit après une promenade dans une île de la Loire, 13 février 1857.

de la même façon sans se lasser ni se reposer! Quelle force les pousse! quelle unité puissante les anime! On conçoit l'admiration et l'adoration des anciens devant ces forces de la nature. Ils les expliquaient par des êtres à leur image. De cette conception concrète à la conception moderne plus abstraite, à ce mouvement de la nature conçu comme le résultat de forces mystérieuses et d'une vie secrète qui pénètre toutes choses, il y a progrès; progrès dans la vérité et dans la poésie; non parce que les causes sont plus connues, non parce que l'esprit humain a passé du surnaturel à une explication naturelle; mais progrès au contraire parce que le mystère est plus grand, et envisagé plus en face, plus accepté.

C'est le supplice et c'est le besoin de l'homme de se sentir entouré de mystères. Il sent qu'il ne peut se suffire. Il a soif de quelque chose qui le surpasse, et malgré ses conquêtes, il se sentira toujours petit devant ces grandes forces. Si son esprit avait tout pénétré, tout éclairé, tout amené au niveau de sa compréhension, s'il n'avait plus rien devant quoi se sentir petit, il ne pourrait plus vivre; il prendrait le monde en singulier dégoût pour ne pas valoir plus que lui, si misérable et si faible.

Aussi le progrès ne consiste pas à détruire le mystère, mais à le grandir; non à l'épuiser, mais à le creuser. Chaque nouvelle connaissance recule le problème sans l'écarter, et ne paraît dissiper un mystère que pour en laisser voir un plus grand, un plus adorable, et devant lequel nous ayons la joie de pouvoir mieux nous confondre.

C'est pourquoi je me figure que lorsque ce globe sera connu et exploré tout entier, et qu'il n'y aura plus de recoin lointain ni fabuleux qui nous agrandisse les proportions de notre demeure, l'humanité ne pourra plus l'habiter; elle y étouffera et s'y dessèchera.

Une dame me racontait il y a quelques jours qu'aux colonies jamais les feuilles des arbres ne tombent; qu'il n'y a pas de saison dans l'année où les arbres soient dépouillés pour se revêtir peu à peu d'espérances nouvelles et de fraîche jeunesse. Le ciel est constamment bleu. Ce que les poëtes avaient rêvé comme un idéal de félicité, le printemps perpétuel, est réalisé; et il se trouve que la réalité de ce rêve est une peine et une source d'ennui. On est rassasié de cette verdure qui ne se renouvelle pas, et de cet inexorable azur.

On soupire, disait-elle, avec un malaise et une impatience qui font vraiment souffrir, après un nuage pour ternir cet éclat, et une ombre pour voiler cette verdure toujours uniformément vive. C'est ce même sentiment qui fait le fond de cette délicieuse poésie de Heine (*Neue Lieder*): *Mein Liebchen, es ist Frühling; was bist du traurig?* C'est ce sentiment d'inquiétude qui pousse toujours le cœur humain à désirer mieux qu'il n'a, et, dès que son désir est satisfait, à le pousser plus haut ou simplement ailleurs. C'est le vers de Virgile.

O qui me gelidis in vallibus Hæmi
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbra.

Misérable cœur! qui souffre cruellement du changement et du passage des choses, et qui ne saurait vivre sans changer et sans souhaiter de passer d'une chose à l'autre. Il souhaite retenir, et il souhaite échanger. Il souhaite demeurer, et il souhaite avancer. C'est ce sentiment qui fait demander à Faust, dans sa magnifique invocation, un coucher de soleil perpétuel et non pas un midi perpétuel. Et quelle est la source de cette contradiction de notre nature, sinon qu'aucun des biens que nous poursuivons ici n'est digne ni capable de combler nos besoins infinis, et qu'à la longue ils ne peuvent plus les satisfaire, mais s'usent et éveillent le dégoût? Nous désirons rester et garder, parce que nous sentons que nous sommes faits pour l'immuable et le permanent; nous désirons changer et avancer, parce que nous éprouvons que rien de ce que nous possédons et rien de ce que nous atteignons ici n'est encore le lieu immuable de notre repos. C'est le mot de l'énigme que tous sentent au fond d'eux, et que si peu s'expliquent.

LES CHANTS DES MONTAGNES

Les mélodies nées dans les pays de hautes montagnes, dans les solitudes ou les déserts, ont un caractère particulier qui présente à l'âme l'image de l'infini. Des intervalles mineurs; pas d'accords pleins et sonores, pas de cadences achevées; la chute manque; la voix reste suspendue, et exprime cette sorte de mélancolie, ce

sentiment de désir qu'éveille et que laisse dans l'âme la contemplation de l'immensité. Ce qui caractérise encore ces chants, c'est de soutenir, de filer très-longtemps les sons; il y a des points d'orgue à perte de vue. Le son se prolongeant va se perdre et mourir au loin, dans le vague, dans l'infini. Enfin ils ont un mouvement lent, un rhythme peu marqué; parce que le rhythme marqué s'attache aux mouvements rapides, décidés, aux contours arrêtés, et que l'horizon lointain n'a pas de formes précises. Cette influence de la nature éveille chez les peuples les plus différents un sentiment moral analogue, et donne un cachet de ressemblance à toutes ces mélodies, malgré la différence des lieux, des langues et des civilisations.

V

EXTRAITS

DES

NOTES DE VOYAGE

VOYAGE EN ANGLETERRE — 1857

Douvres, 12 septembre 1857.

La sortie de Douvres est magnifique ; le chemin de fer est bâti sur pilotis dans le lit de la mer, à mi-côte de ces rocs blancs qui servent de nids aux mouettes ; et la marée montante vient briser ses flots à nos pieds mêmes sous le train qui nous emporte.

Quand en sortant de la gare et d'un tunnel on se trouve tout à coup en face de cet espace immense et de cette nappe des flots étincelant au loin sous le soleil ;

quand on voit les vaisseaux voguer au-dessous de soi et passer comme sur un grand théâtre, et que, pendant qu'on domine tout ce spectacle, la vapeur vous emporte comme entre ciel et terre, l'effet est saisissant, et l'on a comme je ne sais quelle impression de la grandeur de l'Angleterre, la vapeur et l'Océan, les deux bases de son empire; et, pour compléter cet ensemble par le souvenir d'une grandeur morale, le chemin en quittant cet éblouissant miroir de flots s'enfonce tout à coup sous le tunnel de *Shakspeare Cliff*, auquel est attaché le souvenir d'une des plus grandes scènes de leur plus grand poëte.

Le ciel est rayé de coups de soleil; de larges bandes de vapeurs ou de pluie, capricieusement découpées et flottantes, font changer la lumière à chaque instant, et produisent ces bizarres et charmants effets si aimés des Anglais, et si prodigués dans leurs gravures. Seulement comme tout le charme de ces effets est justement dans le mouvement, dans la transformation incessante, dans la fluidité et le changement rapide, rien n'est gauche comme de les fixer. Un seul de leurs moments saisi et fixé n'est que laid et extraordinaire, parce qu'il attend pour ainsi dire sa *résolution* et ne la trouve jamais.

CATHÉDRALE DE CANTERBURY.

12 septembre 1857.

Dans cette cathédrale la grâce et l'ampleur des formes font défaut. Les Anglais avec leur sens pratique, après avoir reçu l'art normand à la suite de la conquête, semblent avoir eu une tendance à en faire une chose essentiellement raisonnable et raisonnée, et même parfois prosaïque et mesquine en fait de style d'églises. — Le style Tudor lui-même, très-raffiné dans les détails, manque absolument de grandeur. — Les formes de leurs tours sont carrées, solides, bien assises, n'ont pas d'élan. A Canterbury la tour du milieu est belle, mais figurerait mieux comme tour de donjon ou de château. Et en effet on retrouve dans leurs châteaux les mêmes formes architecturales. Leur architecture du moyen âge est bien plutôt civile et féodale que religieuse. Il y a de la solidité, du sérieux, du régulier; mais l'inspiration et la poésie manquent. La religion chez les Anglais, même dans le catholicisme, a toujours eu la tendance d'être une institution, une affaire d'administration plus que de cœur; une chose sociale, un devoir, une loi plutôt qu'un sentiment ou un besoin. La religion n'a jamais été pour eux un sentiment esthétique. De là résulte leur tendance actuelle à rétrécir de plus en plus les proportions de leurs églises, à n'en pas faire des monuments; ce

sont plutôt des chapelles, des lieux de réunion domestique. Voyez les petites et affreuses paroisses de Londres, qui sont rangées à leur numéro dans les rues et ne se distinguent pas des maisons qui les entourent. Les paroisses de campagne aussi sont de petites églises, *nice, homely and snug*, qui se cachent au milieu des arbres et des maisons du village, au-dessus desquelles elles ne s'élèvent pas. Presque toutes manquent de clocher, et ont au-dessus de l'entrée une tour carrée, basse, crénelée; quelque chose de féodal.

A la sortie de Canterbury, autour d'Edenbridge, le pays est délicieusement joli; quelque chose d'*édénique*, en effet. La vue s'étend au loin sur une campagne couverte de pelouses d'un vert si frais, si tendre et si vif sous le soleil du soir, qu'on en est ébloui; unies comme un tapis de velours. Les enclos, les bouquets d'arbres se détachent dessus en un vert presque noir, et jettent leurs grandes ombres sur les prés. La campagne est extrêmement jolie, mais manque de grandeur. Le paysage, comme l'art anglais, en manque. C'est bien soigné, coquet, *nice, neat, pleasing;* cela repose mollement la vue et l'esprit; mais où est l'infini des grands horizons (même des horizons de plaines)? Où est la lumière divine? où est la grande voix des eaux et des monts parlant à l'âme? Où sent-on l'influence de cette vie de la nature et de ce travail intérieur puissant qui enivrait Faust dans sa contem-

plation? Rien de tout cela. L'Angleterre n'a pas de nature; elle n'a qu'une campagne, tout au plus un paysage.

L'Anglais, comme l'Allemand, vit bien en communication avec la campagne; si l'on veut, plus que le Français. Mais, pour l'Allemand, c'est un commerce mystérieux, profond, élevé, qu'il entretient avec elle; il sent sa force et son bouillonnement intérieur, la séve féconde qui circule en tout; et cette vie déborde la sienne; il arrive à s'y perdre à force de sentir poétiquement la nature. L'Anglais, au contraire, vit avec elle dans un commerce domestique; elle lui est assujettie; elle n'a rien par où elle le domine, ni grands fleuves, ni grandes montagnes. Il la dispose et l'arrange agréablement comme son *home;* il s'y sent *at home.* Tous ses aspects sont des aspects petits et familiers; on l'a dit très-bien : La nature anglaise est un parc; et c'est le reproche en même temps que le compliment que je lui fais. La nature anglaise n'est que le *parc*, la chose domestique du peuple anglais. Tout a l'air bien net, bien soigné, bien ratissé; c'est quelque chose de tempéré et de pratique, une nature accommodée par l'homme à ses usages.

La grandeur de l'Angleterre, ce n'est pas à ses arts ou à ses campagnes qu'il faut la demander; c'est à ses actes, c'est à cet Océan qui bat sans cesse ses côtes de toutes parts, et que du haut de ses côtes elle tient dompté.

De Londres à Manchester il y a peu de villes importantes; c'est presque constamment la même campagne et

le même paysage. Très-peu de terres labourées; des pelouses très-vertes, *intersected with rows of trees and green fences;* des arbres isolés ou semés par groupes sur les gazons, de belles vaches majestueusement couchées et ruminant, ou debout sur les herbes; des villas au haut des pelouses; pas de bois; les maisons rouges tranchant sur cette verdure, petites et d'une *nice* irrégularité. Il semble qu'on les rétrécisse autant que possible pour mieux sentir le chez soi et le confort. Rien d'architectural; rien pour la vue que le soin et la propreté des détails; tout pour la commodité. Petites fenêtres carrées et basses, petits carreaux, glaces bien brillantes; les haies sont taillées avec soin, les arbres eux-mêmes à la tête bien arrondie et au feuillage bien égal; rien de nerveux; pas de masse détachée ni vigoureusement accusée.

Je me demandais pourquoi les Anglais font dans leurs gravures sur acier les arbres si artificiels, si *unlike;* des arbres tout d'une pièce, comme de petites boules; c'est qu'en effet leurs arbres sont comme cela. Le caractère de leurs gravures sur acier ualt des objets mêmes qu'ils ont sous les yeux; le ton de leurs vignettes de paysages rend l'aspect de leur campagne, uniforme, adoucie encore par la brume, sans vive lumière; campagne de petites scènes, qu'on laisse se dérouler agréablement devant soi, le dos appuyé sur son wagon, dont pas un site ne vous ravit par une grâce particulière, ou ne vous élève par une impression de grandeur. Cela devient monotone à la longue. Je ne sais si j'étais mal disposé, mais en arrivant à Manchester je ne pouvais plus regarder.

Liverpool, 6 octobre 1857.

Charmante matinée. Le soleil se lève sur la Mersey à travers une légère brume, effleure doucement les flots et éclaire la côte d'une calme lumière. Heureuse l'âme si elle pouvait se tremper comme le corps, et se laisser imprégner tout entière et sans réserve de l'air vif du matin!

Je cherche vainement autour de moi et à toute heure du jour, dans le paysage anglais, les effets forcés de Turner; partout je vois des tons réduits à l'harmonie, quand l'œil ne les abstrait pas péniblement et artificiellement de l'ensemble. Sans doute les vagues humides reflètent et renvoient de mille manières les rayons lumineux; mais l'œil, pour jouir de la transparence des eaux et de l'éclat de la lumière, n'a pas besoin d'analyser toutes ces réflexions, ni de se rendre compte de tous ces détails; et le pinceau ne les doit pas analyser non plus. Le peintre n'a pas besoin de décomposer et de refaire le travail de la nature. Il n'arriverait jamais au point extrême de l'analyse, qui peut se prolonger à l'infini, et, y arrivât-il, ne réussirait pas, à l'aide de ces éléments disséqués, à recomposer un tout vivant et beau. C'est là l'œuvre de la science, non celle de la poésie et de l'art. L'artiste finit par se perdre dans cette poursuite impossible, et ses yeux égarés, fatigués, à force de fouiller trop la nature, ne voient plus dans son imagination excitée que l'éblouis-

sement et le vertige, à la place de la vérité trop laborieusement cherchée.

14 octobre 1857.

Le ciel est très-pur; les étoiles brillent, et surtout Jupiter, comme j'avais perdu l'habitude de les voir étinceler depuis que j'ai quitté la France. C'est quelque chose qui me manque beaucoup. C'est triste, un pays habituellement privé des nuits étoilées, où le regard en s'élevant le soir ne trouve pas d'infini où se plonger, ne trouve pas ces doux yeux bleus, ces étoiles, les consolatrices de l'âme, qui la calment et l'élèvent, la font glisser parmi leurs chœurs sereins dans les sentiers de l'espace; qui la font frissonner, comme leur pure et tremblante lumière, du pressentiment de l'infini.

APRÈS UN CONCERT A MANCHESTER

Le concert finit par le *God save the Queen*. Tout le monde se lève, et écoute en silence. La seule chose anglaise en fait d'art qui ait de la grandeur est l'hymne par lequel ils rendent hommage à leurs institutions et par lequel se manifeste leur esprit public. C'est certainement une très-belle chose que de voir dans une nation, partout où il y a une assemblée de quelques-uns de ses

membres, que tous se réunissent dans un sentiment commun, sérieux, sincère de dévouement et d'hommage à leur forme de gouvernement et à leur souverain. Il semble qu'alors un certain sentiment de grandeur pénètre les chanteurs et l'auditoire, et se reflète dans leur attitude et dans leurs voix. On sent que cet hymne est vraiment l'expression d'une pensée unanime et forte. Une grande assemblée d'hommes tous debout dans un même sentiment de respect, est toujours quelque chose de solennel et de frappant.

CHATEAU DE BELVOIR-CASTLE

15 octobre 1857.

Au delà d'une vaste pelouse se dresse de loin sur une éminence, sortant d'un bois épais qui enveloppe son pied, la masse imposante du château, avec ses tourelles, ses donjons, ses créneaux se détachant sur le ciel. C'est de l'effet le plus grandiose. Cette construction féodale commande au loin une verte et riche campagne qui tout entière forme son domaine. Il faut voir la fierté de ce château fort, l'étendue des plaines qui l'entourent, la position sûre, bien assise de ces masses puissantes, pour se faire une idée de la hauteur où est placée l'aristocratie anglaise, et de la puissance territoriale qu'elle conserve. Ces grands *estates*, ces parcs immenses étendus au loin sous la protection de ces manoirs auxquels ils tiennent,

donnent une grande idée du rang que tient encore cette noblesse. La nation libre voit s'élever au-dessus d'elle et reconnaît des existences aussi riches, aussi dominatrices, qui dépassent autant le niveau commun que ce château s'élève au-dessus de cette grande campagne ; et les maîtres de ces châteaux laissent s'agiter autour d'eux, respectent et entretiennent la liberté de la foule, à laquelle leur position et leurs richesses les rendent si supérieurs.

Ce château devient à mes yeux comme le symbole de la puissance de cette grande aristocratie anglaise. Il faut voir cela pour comprendre ce pays. Nulle part l'intégrité de ces grandes existences seigneuriales, de leur appareil, de force n'a été conservé, du moyen âge jusqu'à nos jours, comme dans ce pays qui marche en avant de tous dans les voies modernes. C'est qu'avec le temps ces puissances ont dû changer la nature et les moyens de leur influence, et sont toujours restées à la tête de l'esprit de leur siècle. Aussi les signes de leur influence sont-ils toujours restés debout, sont-ils vivants et vrais encore aujourd'hui, et non un symbole vide et un souvenir; aussi nous surprennent-ils par leur imposante majesté!

CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH

26 octobre 1857.

Rien de plus charmant que l'entourage de cette cathédrale. Ces cathédrales anglaises sont entourées d'un charmant et pittoresque mélange de verdure, de ruines, de petites maisons. C'est ici qu'on en trouve l'ensemble le plus complet. A droite de l'église quelques débris de cloître, de beaux arceaux d'ogive primitive; plus loin, dans tout l'espace gazonné et ombragé qui entoure l'église et qu'occupaient les anciennes dépendances, circulent des *lanes* irréguliers parmi des pans de murs, des jardins, de charmants petits *cottages*. Des arbres colorés des teintes de l'automne étendent leurs grands rameaux; le lierre d'un vert vif, d'une feuille vigoureuse, tapisse les murs, grimpe dans les ruines et les voile à demi, laissant quelques points sortir de son vert manteau. Les oiseaux chantent sous ces bosquets comme si c'était le printemps. De charmantes petites maisons, reluisantes de l'éclat de leurs vitres, de leurs portes peintes, de leurs stores, à moitié cachées dans ces débris, sont rangées le long des *lanes*. Quelques-unes sont tapissées de houx, de buissons croissant devant la porte; parfois quelques fleurs coquettes décorent le seuil. — En passant, on voit par les petites fenêtres encadrées de verdure briller le feu clair dans le foyer, et comme *nitere* cet intérieur.

Rien de plus charmant. Cela me rappelle la poésie de cet *evergreen*, de ce *red-berried holly* si aimé, si chanté, qui fait la maison si gaie à *Christmas;* le voilà entouré de toutes les idées qu'il réveille, et qui s'associent à lui comme à un ami cher du foyer, un signe de la réjouissance domestique, de la fête religieuse qu'au sein de l'hiver il décore de sa verdure toujours vive.

Le portique de la cathédrale est superbe; la hauteur de la voûte, la beauté et la hardiesse de ces faisceaux de colonnettes qui y montent, frappent et satisfont; un élan et un repos de l'esprit tout à la fois: un élan dans la poursuite de ces légères colonnes, un repos dans leur beauté; exactement ce qu'est l'idée ou l'amour de Dieu, un élan vers lui et un repos en lui. C'est ce que traduisent ces pierres; voilà ce qu'elles disent dans leur langage. C'est la même impression éveillée dans l'âme.

Les oiseaux nichent et chantent sous les voûtes de ces cathédrales comme s'ils y trouvaient aussi l'image des grands bois. Ils volent dans l'ombre religieuse, et effleurent de l'aile les feuillages de pierre, comme sous une autre forêt sacrée et symbolique.

A l'entrée du chœur, d'un côté, on voit la tombe de Catherine d'Aragon; de l'autre, une plaque de marbre noir à l'endroit où le corps et la tête de Marie Stuart furent inhumés venant de Fotheringay. On montre encore accroché au mur le portrait du vieux *sexton*. En effet, les traits de celui qui avait eu dans sa vie le soin de deux si tragiques funérailles méritaient d'être conservés. Il tient son trousseau de clefs; il a de longs cheveux et une longue barbe blanche, l'air triste et saturé d'expé-

rience, branlant sa vieille tête aux choses de ce monde, comme un homme du destin, et comme si son lugubre office avait laissé une empreinte sur son visage.

CAMBRIDGE

17 octobre 1857.

Le premier aspect de Cambridge est séduisant par son calme, son élégante propreté, son air soigné, la verdure mêlée aux monuments; quelque chose de serein. — Je suis allé à *Trinity college* en suivant la principale rue. C'est un aspect tout particulier et superbe; cette rue n'est bordée que de bâtiments immenses, imposants, d'un autre âge; à peine quelques maisons. C'est une série de palais et de temples, et de palais élevés à la science. La ville tout entière est une ville de colléges. Les murs crénelés, les grandes entrées des colléges ombragées de beaux arbres, les cours immenses, et les fontaines monumentales aperçues au travers de la verdure, les *halls*, les chapelles d'un aspect riche et en même temps grave et tranquille; tout cela est enveloppé dans le charme de la paix. Un vrai μουσεῖον; le recueillement d'une ville d'étude, et l'étude logée dans la splendeur. Jamais rien de si grand n'a été construit pour loger la science et les lettres que cette accumulation de dix-sept colléges, dont plusieurs semblent des villes, et qui couvrent un immense terrain. Rien ne donne une plus haute idée de la libéra-

lité que le moyen âge mettait dans ses fondations, et de la munificence avec laquelle il dotait les choses de l'esprit. Puis cet aspect, c'est la vie des âges passés, des fondations d'autrefois, qui s'est perpétuée et reparaît entière devant nous. Et ce n'est pas une antiquité sombre et morte; c'est une antiquité dont la vie ne s'est pas retirée. — Le soleil brille aujourd'hui sur ces rues claires et tranquilles qui serpentent entre les palais et la verdure, et ajoute à la beauté de l'aspect.

J'arrive à *Trinity college*. Une première entrée introduit dans une grande cour carrée, bordée de bâtiments crénelés, peu élevés; une belle fontaine au milieu; puis on passe dans une autre cour presque aussi grande, entourée de portiques, sorte de cloître où les pas résonnent, et qui ouvre la perspective sur une troisième cour et des jardins au delà.

Rencontré le Révérend Professeur C..., qui m'accueille parfaitement et de la façon la plus cordiale; m'invite aussitôt à dîner avec les *fellows*, ce soir, et tous les jours que je passerai ici. — Allé de ce pas dans le *hall* (réfectoire). C'est un curieux spectacle. On se croit transporté au siècle des Tudors. C'est étonnant à quel point la vie d'autrefois et les conditions de ces antiques fondations ont été religieusement conservées; comme dans l'Angleterre protestante on retrouve encore une trace profonde de cette union de la science et de l'étude avec le cloître; à quel point cette vie d'Université présente encore les formes de la vie monastique. Ils vivent encore de dotations, de fondations pieuses, de domaines et de dîmes. Le célibat est imposé aux *fellows;* et ils

perdent leur *fellowship* en se mariant. Ils ont l'obligation d'assister au réfectoire, à la chapelle, portent un habit presque ecclésiastique, ont un costume de chœur.

Le *hall* est une spacieuse salle boisée en chêne sculpté jusqu'à moitié de sa hauteur, avec un plafond à vastes et antiques charpentes apparentes, de grandes fenêtres en style Tudor, garnies de vitraux peints. On y voit les armes et les écussons des bienfaiteurs. Tous les membres de *Trinity college* y dînent tous les jours ensemble; les étudiants, à de grandes tables dressées dans toute la longueur; les *fellows*, à deux grandes tables placées sur une estrade *at the top of the hall.* C'est quelque chose de frappant de voir cette immense salle gothique remplie de trois à quatre cents convives, tous en robe et en bonnet, arrivant aux repas avec une sorte de gravité et de solennité, dans un costume uniforme qui semble les élever tout de suite au-dessus du commun, du bariolé et du décousu de la vie moderne. — Service splendide, riche argenterie. — On dit en latin, avant et après le repas, le *Benedicite* et les *Grâces;* on y prie pour la reine et pour tous les bienfaiteurs. Il y a une mention pour *queen Mary.* — Après le dîner, une partie des *fellows* et leurs hôtes passent dans une belle salle richement tendue, garnie de portraits universitaires, éclairée par un lustre, pour prendre les fruits, le vin et le café (*fruit-room*). Il y a quelque chose de la largeur de la vie d'autrefois dans l'existence de ces hommes de science ainsi entourés de splendeur. C'est l'union *of cloister with fashionable life.*

Un peu plus tard, allé à la chapelle pour le service du

soir. Les étudiants sont obligés d'assister au service au moins une fois le jour. Le samedi soir l'office est chanté en musique. C'est quelque chose de bien imposant aussi de voir cette vaste et longue chapelle éclairée par deux rangs de petits cierges, et remplie par cinq cents étudiants ou maîtres, tous avec le surplis blanc, quelques-uns avec le capuchon retombant par derrière. La longue procession de ces jeunes gens entrant pendant un quart d'heure est un spectacle unique et qui rappelle le temps où la vie de piété et la vie d'études étaient étroitement liées, et où clerc et prêtre étaient synonymes. Le service se fait avec pompe et dignité. Les étudiants sont rangés au milieu de la nef; les *fellows*, dans des stalles, ayant chacun un grand livre sur un pupitre. En général, grand recueillement et même dévotion parmi ces jeunes gens. Ils ont encore l'habitude de s'incliner au nom de Jésus. Certaines prières, comme le *Pater* et le *Symbole*, sont répétées par toute l'assistance ensemble, sur un certain ton de déclamation. Le Symbole des Apôtres est identique au nôtre ; avant la dernière Collecte, une Antienne est chantée avec l'orgue, ainsi que des Psaumes. Leurs chants religieux ont été composés par divers maîtres anglais ou allemands, depuis Hændel jusqu'à Mendelssohn. — Les prières sont récitées d'un ton profondément digne et pénétré [1].

[1] Nous aurions désiré donner aussi quelques extraits des Notes d'Alfred Tonnellé sur l'Université d'Oxford, où il avait également reçu l'hospitalité la plus bienveillante, où la bibliothèque et toutes les collections artistiques avaient été mises à sa disposition avec la

PALAIS DE SYDENHAM

Londres, novembre 1857.

Ce palais est avant tout le temple de l'*useful knowledge*, que les Anglais aiment tant. L'art n'y domine pas seul, et est même tant soit peu gêné du voisinage de la science et de l'industrie. — Des mannequins d'Esquimaux placés dans de petites niches, avec des animaux empaillés, sur le seuil même de la maison de Pompéi, ou la coutellerie de Birmingham et le cartonnage en toile à côté des plâtres de la sculpture grecque, font un peu brusquement sortir du monde de l'idéal, et j'aimerais mieux du temple de Karnak et de l'Alhambra ne pas entendre le bruit des couteaux et des assiettes des *refreshment rooms* à côté. En France tout l'ensemble aurait conservé un caractère plus élevé et plus idéal; mais ici il faut que les visiteurs trouvent à côté de la vue des chefs-d'œuvre *distraction and accommodation;* le côté pratique est mis avant l'impression esthétique.

Cour Grecque. — L'exquise finesse du goût grec et sa pureté, le sentiment du beau et de l'harmonie y éclatent de toutes parts, et ressortent encore par le contraste de

plus grande obligeance. Malheureusement les notes laissées sur cette partie de son voyage sont trop incomplètes pour être publiées.

G.-A. H.



tout ce qui entoure, de l'art romain ou oriental. Les Grecs seuls ont trouvé la véritable belle forme de la colonne. — Je suis frappé de l'air plein d'aisance et de l'*élégance intellectuelle*, de la haute intelligence de certaines statues des grands hommes grecs, par exemple : Sophocle et Eschyle, le bras sous les plis de son manteau. — La *Vénus de Milo*, placée au centre. — Un assez grand modèle de la façade du Parthénon. Admirable inclinaison des lignes du fronton. — Plâtres de la frise. Une partie en blanc sur un fond bleu.

Que devenait le beau grain du marbre de Paros s'il était couvert de couleurs? Ces statues ont les cheveux dorés, le visage d'une couleur uniforme. Les chevaux sont alternativement bais et gris. Si le marbre nu nous paraît plus beau, il est certain cependant que les couleurs rehaussent le mouvement et la marche de cette procession, font ressortir les formes et le mouvement symétrique et cadencé de tous les chevaux qui s'enlèvent légèrement à la suite l'un de l'autre. Il paraît incontestable que les Grecs coloraient leur sculpture. Owen Jones, en partisan de l'idéalisme, dit que par là ils ne prétendaient point à l'imitation de la nature, que leurs couleurs étaient conventionnelles comme le reste de leur art, et n'avaient pour but que de rehausser, seconder, appuyer l'effet des lignes. Les Grecs, avec leur sentiment exquis et infaillible de l'art, avaient compris que dans son essence l'art est convention; aussi était-il chez eux au plus haut point, et, plus que chez aucun autre peuple, fondé sur la convention.

Il est très-curieux de voir qu'à travers le cours des

siècles, depuis les temps les plus reculés jusqu'au moyen âge, toutes les races, toutes les civilisations les plus différentes se sont accordées à décorer avec la couleur leurs monuments d'architecture et de statuaire; tandis que nous qui avons un préjugé si prononcé en faveur de la couleur de la pierre, que nous ne pouvons nous figurer autrement les œuvres du passé où la couleur a été effacée par le temps, nous sommes les premiers dans le monde à concevoir et à préférer sous cette forme les œuvres plastiques.

Il y a bien en ce moment une réaction en faveur de l'architecture polychrome, mais qui peut-être n'est pas sérieuse.

Cour Italienne. — Bouquet éblouissant de fleurs de la renaissance italienne. Quelle admirable, complète et riche période de l'art développé en tous sens, et dont cette cour nous donne une bien plus vive impression que tous les livres et toutes les galeries, elle qui rassemble en un petit espace l'œuvre dispersée!

Le roi de cette salle est Michel-Ange. Ses œuvres la remplissent. Je ne me faisais pas une si grande idée de l'école de sculpture italienne de la renaissance. Le *Moïse* est sublime. — Une Madone et l'enfant Jésus, groupe admirablement beau d'expression et de formes; type contrastant complétement avec la forme sous laquelle nous avons pris l'habitude de nous représenter la Vierge, dépouillé de ses attributs ordinaires de douceur et de timidité, mais singulièrement beau et poétique aussi. Michel-Ange a conçu la femme élue pour porter le Sauveur comme

une vierge forte, à intelligence et à caractère, non écrasée par sa maternité divine [1].

[1] Les œuvres réunies au palais de Sydenham n'étant que des reproductions, des *fac-simile*, nous n'avons donné que les notes qui renfermaient quelques réflexions générales ou quelques vues théoriques, supprimant ce qui n'était que pure description.

G.-A. H.

VOYAGE AUX PYRÉNÉES ET DANS LE MIDI

1858

EXTRAIT DES NOTES SUR L'ASCENSION DE LA MALADETTA

15 juillet 1858.

Nous campons le soir à la Rencluse. Nous arrivons au gîte de très-bonne heure, à cinq heures et demie. Temps d'en prendre possession, d'explorer les lieux et de goûter le plaisir d'un campement dans cette magnifique et sauvage solitude, si loin des pas humains. Grande enceinte de pierres renversées, éboulées, roulées, montant pêle-mêle jusqu'au haut d'une sorte de cirque de rochers que traverse en grondant un large torrent. Le sommet couronné par les glaciers de la Maladetta.

Le gîte n'est point une caverne, mais seulement un vaste abri de rochers qui surplombent beaucoup; il est ouvert, et ne garantirait point de la pluie; les rebords

sont couronnés de petits sapins tortus, noueux, dont les racines nous pendent sur la tête.

Rien de plus charmant et de plus pittoresque que le campement (rappelle les scènes de *gipsies*, de contrebandiers ou de brigands de Salvator Rosa). Pêle-mêle de selles, de harnais, de bâtons jetés de côté et d'autre parmi les rochers. Le foyer devant; un rideau de fumée bleue s'élève, et laisse voir, comme à travers un voile mobile, scintillant, les teintes roses du couchant sur les montagnes. Les guides sont groupés d'une façon charmante, les uns au-dessus des autres sur des marches de rocher; les uns étendus, les autres assis. L'outre passe de main en main; ils boivent en la tenant loin de la bouche, la pressant avec la main, et recevant adroitement le jet rouge de vin.

Je monte au haut du rocher qui surplombe, pour m'y asseoir et jouir un peu de cette grande solitude. Les teintes roses s'effacent; la fumée bleue monte d'en bas plus terne. Aspect grandiose de cette enceinte de rochers qui nous enferme. Quel appartement sublime nous est prêté pour un jour!

EXTRAIT DES NOTES DE L'ASCENSION DE CHABIOULES

25 juillet 1858.

Parti à deux heures du matin. Il y a quelque chose de mystérieux et de frappant à chevaucher la nuit entre

les montagnes, et à se sentir enveloppé de leurs grandes ombres indistinctes. Monté toutes les pentes de la route de Saint-Aventin en pleine nuit.

Fausta Venus cœlo nobis arridet ab alto.

Elle est étincelante et précède le soleil...

Bientôt les sommets derrière nous se découvrent sur un ciel blanchissant. *Matutini albori.* Cheminé alertement, humant la fraîcheur et le plaisir présumé. Dans le fond, au delà d'Oo, on voit les glaciers au-dessus de la verdure, avec cette teinte cendrée, gris perle, si délicate, qu'ils prennent à l'aube ou à la chute du jour, immédiatement avant ou après le soleil, et que je n'avais pas revue depuis la Suisse. La nature sort des limbes, et secoue l'engourdissement qui précède le réveil complet à la vie, à la lumière, à la couleur, au mouvement. — Fredonné : La nature murmure l'hymne de son bonheur...



ASCENSION DE LA FORCANADE

PREMIÈRE MENTION DE LA FORCANADE DANS LES NOTES D'UNE EXCURSION AU PORT DE LA GLÈRE.

29 juillet.

La Maladetta se présente d'ici (au-dessus du port de la Glère) absolument détachée et sans entourage. Nous



en sommes séparés par une vallée désolée, d'une nudité austère et farouche. Une base de rochers grisâtres parsemés de petits sapins rabougris; au-dessus des plaques de neige tachant des rocs éboulés qui couvrent les pentes; et plus haut les larges glaciers sur le sommet écrasé que percent quelques crêtes. Rien que des tons tristes, gris et blancs; désolation infinie; c'est vraiment le mont Maudit. La lumière fauve et les enroulements de nuages lui vont encore mieux que la claire splendeur qui met à nu si crûment son horreur sauvage. A gauche, la Maladetta est accompagnée des glaciers d'Esbarrans et de la Forcanade, charmante montagne élevée en double fourche. *Horn*. Taille élancée, svelte, raie de neige comme une écharpe en bandoulière; quelque chose de gracieux et de virginal; vraiment, si c'était une jeune fille, je crois que j'en deviendrais amoureux. L'idée me vient d'essayer de la gravir, et de posséder sa virginité; car aucun pied humain n'a encore atteint son sommet.

ASCENSION DU PIC

31 juillet.

31 juillet. Vu en me réveillant un temps inattendu, splendide. — A huit heures rencontré les guides Ribis et Redonnet Natte, et après quelques renseignements je me décide à partir après déjeuner pour gravir *ma* Forcanade, et y joindre la course de Viella et de Vénasque. — Quatre ou cinq jours, disent les guides. — Ribis père

et Redonuet Natte partent devant avec les chevaux. — Je pars à une heure avec Ribis. Au galop et en une heure à l'hospice. Le soleil est brûlant, la montagne éclatante dans le plus bel azur. Splendide végétation du chemin de l'hospice, d'un vert riche et vigoureux. Les rayons du soleil éclairent le dessous de la feuillée. — Arrivés à l'hospice, nous faisons la halte ordinaire dans le lit du torrent.—Nous repartons à trois heures. De maudites petites vapeurs blanches montent déjà du côté de Luchon, et traversent obliquement le port. Les pentes verticales des rocs sont revêtues d'une espèce de petit gazon ou mousse verdoyante. Quand on arrive à la dernière enceinte, toutes les parois sont verticales; impossible d'apercevoir un passage de quelque côté que ce soit. Les masses de rocs qui gardent le port sont formées de blocs branlants, désagrégés, comme des tronçons brisés et menaçant ruine. Chaos de débris. Franchi le port de Vénasque à quatre heures.—La masse de la Maladetta est brillante dans un ciel clair. Descendu jusqu'au fond de la vallée par le même chemin qui mène à la Rencluse. Les montagnes forment un groupe sombre contre le soleil, et se détachent en silhouette vigoureuse sur le ciel; les glaciers au fond des ravins noyés et perdus dans une ombre foncée et bleuâtre. Quelques grandes fumées s'élèvent entre les montagnes vers la Rencluse; peut-être des pâtres. C'est un nouvel aspect de la Maladetta; c'est du pastoral, mais sublime et sévère. Le fond de la vallée est marécageux. Après avoir tourné à gauche, on chemine sur un plan gazonné; la pente est couverte de sapins rabougris, noueux, étalant leurs bras décharnés.

Des monticules de rocs resserrent le passage en une gorge étroite. Escaliers détestables pour les chevaux.

Depuis une heure nous avions dû mettre pied à terre, quand nous arrivons au Trou-du-Taureau. C'est un grand bassin très-profond, entouré de toutes parts de parois verticales de roc, comme des fûts de colonnes brisés et s'étageant. Les eaux du torrent, tout à l'heure bondissantes, écumantes, arrivent par une très-belle chute et à travers un pont de neige mourir ici, emplir le bassin, s'y arrêter stagnantes et sans écoulement visible. Elles ressortent dans la vallée d'Artigue. — Un peu après on entre dans une enceinte de prairies rases, où le torrent coule sans pente et à pleins bords, enfermée régulièrement de toutes parts par de hauts sommets. De petits oiseaux effarouchés rasent le gazon en poussant des cris. Charmante solitude et surprenante parmi ces horreurs. Au-dessus des rocs de l'enceinte on voit la crête neigeuse, blanche, sereine du Néthou ; au fond le pain de sucre aigu d'Esbarrans, et plus loin la double fourche de la Forcanade, notre but, en plein soleil. Nous gravissons une pente de rocs, et nous nous établissons pour la nuit dans une cabane de pâtre inoccupée; petit trou bas où l'on entre en rampant, fait de pierres plates et de sapins. Le sol est jonché de branches fraîches. Nous arrivons à six heures. — Assis sur un roc et écrit mon journal. — Gravi l'éminence semée de pins qui surmonte notre lieu de halte. Cueilli des iris, des petites bruyères blanches, des immortelles. Assis seul dans cette haute solitude, je contemple les sommets éclairés des dernières lueurs du soleil. Les glaciers sont bleuâtres. Étonnante

limpidité et transparence de l'air où nagent les contours nets et doux cependant. Le pic du Néthou est enveloppé de l'atmosphère et des lueurs suaves du soir; à mesure qu'elle diminue, la lumière devient plus dorée et plus vive. Une bande d'or liquide couvre les dernières pointes et s'efface vite. A sept heures descendu et dîné. — Des nuages roses flottent comme de petites fleurs épanouies au-dessus de nous; puis tout s'éteint. Les glaciers seuls du Néthou brillent dans l'ombre de la nuit d'un blanc vif. — Écrit mon journal à la lueur d'un rat-de-cave fiché sur un des rocs qui forment mon oreiller.

A quelques pas de la hutte on allume un grand feu. On y jette pêle-mêle des troncs entiers avec leurs branches qui, à moitié penchés, apparaissent au-dessus de la flamme et de la fumée comme des squelettes décharnés. On le fait pour éloigner les ours, et retenir les chevaux qu'on entend brouter en liberté et frapper du sabot. La nuit est admirable; les grandes silhouettes des montagnes se découpent sur le firmament. Les étoiles sont d'une étonnante vivacité, comme de rares pierres précieuses formant des diadèmes à ces cimes. A neuf heures, *crept back into my hole;* nous avons à peine la place de nous y étendre tous les quatre. — Dormi d'un sommeil très-léger et interrompu, la tête sur mon sac et sur mon châle, mais sans ressentir la moindre fatigue. Sorti plusieurs fois pour contempler la nuit. A onze heures la lune se lève. Il reste ici beaucoup plus d'étoiles étincelantes à côté de la lune. Combien pure et belle cette marche des astres au-dessus des hauts sommets! Ils se détachent sur le fond moelleux du ciel imprégné de

la clarté de la lune. La tête du Néthou brille d'un blanc pur et doux, comme une coupole d'argent, *nitor argenteus*, ainsi que les glaciers d'Esbarrans et de la Forcanade. Bruit sévère et continu du torrent. Rien pour marquer ici la chute des heures ; pas de chant du coq. Solennité de la nuit au-dessus des bruits humains et plus près du ciel. — On remet des branches de pin dans le foyer, qui nous enveloppe de fumée odorante.

1er août 1858.

Levé à trois heures et demie.— Achevé mes notes aux dernières lueurs de l'âtre. Le temps est d'une sérénité admirable. Couru après les chevaux, qui se sont égarés jusqu'au sommet de l'éminence voisine. L'aube au fond; Vénus à gauche au-dessus des montagnes; les glaciers du Néthou, frappés par les premières lueurs, sont déjà d'une blancheur éclatante, qui s'anime d'un reflet de plus en plus doré jusqu'à ce que le soleil se lève. — Croqué une croûte de pain; parti frais et dispos à trois heures cinquante-cinq minutes. Passé le torrent sur les chevaux, puis quitté Ribis père, qui les emmène par la Picade à l'ermitage de la vallée d'Artigue.

On sort de ce gracieux bassin, dont le fond est occupé par des prairies (plan du Taureau), par le petit pas de l'Escalette ; en effet, véritable escalier taillé dans le roc. La vallée se rétrécit entre les pentes du pic Poumère à gauche, et celles d'Esbarrans à droite ; elle devient de plus en plus âpre, nue, sauvage ; même les sapins rabou-

gris disparaissent. La Forcanade et ses deux pitons forment le fond de la vue. Elle termine au milieu d'un formidable amas de rocs la vallée de la Rencluse, qui finit en cul-de-sac. De ce côté elle est une des pierres angulaires de la chaîne; elle sépare trois vallées qui rayonnent de trois côtés au-dessous d'elle : celle de la Rencluse qu'elle couronne, celle d'Artigue, et une troisième du côté de l'Espagne. Elle se relie aux contre-forts et aux glaciers du Néthou. Un petit étang d'eau stagnante et peu profonde reflète les rochers environnants. Légère couche de glace sur la surface, et gelée blanche sur le gazon. Un rayon de soleil passe par le port et par les glaciers de Poumère. A l'autre extrémité de la vallée de la Rencluse les sommets sont empourprés du rose le plus vif. En montant on domine très-bien cette vallée, sa courbe, et trois grands pics qui s'élèvent au-dessus, Poumère, la Mine, Sauvegarde. Devant nous la Forcanade, *bicornis,* menaçante, se dresse à pic, sans qu'on voie par où l'attaquer.

Sieht sprœde an... aber
Burg mit hohem Zinn,
Mædchen mit stolzem Sinn
Musz sich ergeben (1).

Elle a vraiment l'air d'une forteresse qui veut se défendre; elle s'élève sur des assises et des bastions de rocs superposés, sur des terrasses en ruine à demi éboulées, et ses côtés sont hérissés de pointes cré-

[1] « Elle paraît d'un abord difficile; mais forteresse aux créneaux élevés, et fille au cœur fier doivent à la fin se rendre. »

nelées. Il faut gravir successivement ces différentes assises de pierres et de débris. — Sauté parmi d'énormes blocs de granit roulés, entassés pêle-mêle les uns sur les autres, souvent bien plus hauts qu'un homme et qui de loin semblent des cailloux. Site affreux. — La neige dès la base de la montagne; et un petit lac sombre. Du milieu des blocs aperçu des isards à quelque distance qui paissent au bas du glacier. Marché avec précaution, laissant les bâtons, quittant nos chapeaux, nous dissimulant et glissant derrière les rocs en silence. A un léger bruit la troupe effarouchée se sauve rapidement à travers les glaciers en passant comme le vent devant le port où ils ont l'habitude d'être guettés. Couleur fauve assez vive.

Nous montons à travers des éboulements de petites pierres brisées et roulantes. A la dernière eau courante, en bas du glacier, halte pour déjeuner. Autour de uous rien que la neige, et le roc hérissé, fendu, roulé de toutes les façons. A droite, de grands glaciers qui rejoignent ceux du Néthou et d'Esbarrans; à gauche et par derrière, rochers. Au-dessus de nous le double pic tout droit, et couronnant les glaciers; à sa droite une crête de rochers âpres et ravinés où j'espère que nous pourrons monter. Les guides sont visiblement incertains du succès, paraissent chercher avec inquiétnde un endroit où passer; j'ai su depuis qu'ils avaient presqne désespéré.— Mangé quelques bouchées de viande et de pain; très-peu à la fois; le meilleur système pour monter. Remis en marche au bout d'un quart d'heure, et tenté d'aborder directement en gravissant la crête par un ravin qui aboutit à un petit port au-dessous des deux fourches.

Redonnet-Natte (*boun Natto*) va en avant, tâte le terrain, redescend; ce n'est pas possible. Les pierres disloquées et glissantes n'offrent de point d'appui ni au pied ni à la main. Ribis est légèrement effrayé. L'attaque directe étant infructueuse, nous recourons à la ruse et au détour. Nous suivons le glacier dans toute sa longueur en longeant la crête; passage extrêmement difficile et pénible. La glace, encore à l'ombre, très-dure et glissante. A chaque pas il faut piocher et creuser avec la pointe du bâton. Enfin, franchissant la crête à l'endroit de son abaissement, nous enjambons le port à sept heures cinquante minutes. Très-long détour.

De là déjà très-belle vue : les glaciers du Néthou et la vallée de la Reneluse; vers l'Espagne, les sévères montagnes de la Catalogne. Dominé le revers méridional de la montagne. Grandes pentes, fond de vallée de roc et de neige. Nous avons maintenant le pic de la Mouliera à droite. Le revers méridional du pic, quoique encore très-escarpé, paraît plus accessible et donne de l'espoir. Nous sommes obligés de descendre très-bas pour remonter à travers des pierres roulantes et des glaciers. — Refait de ce côté de la crête le même chemin que de l'autre. Retard de deux heures. Nous arrivons enfin au sommet du ravin que nous voulions monter directement. Là Natte nous assure du succès en voyant les pentes, pourtant extrêmement à pic.

Vue de près, la Forcanade n'a pas seulement deux pointes principales formant fourche, mais bien quatre. Elle est comme fendue en quatre par un vigoureux coup d'épée. Seulement deux de ses pointes sont beaucoup

plus basses et n'apparaissent pas de loin. — Nous arrivons au bas de la plus petite de ces fourches par un escalier d'aiguilles qui monte jusqu'au pic. — La vue du spectateur placé dans cette première fourche est admirable, grandiose, *stunning*. Les plus belles et prodigieuses masses de roc que j'aie jamais vues de près. On se trouve entre deux pyramides verticales, hérissées, se dressant d'un seul bloc à une énorme hauteur; quelque chose de colossal, de gigantesque, *stupendous, overwhelming;* à peu près comme les grandes statues assises des sphinx qui gardaient l'entrée des temples égyptiens. Ce que celles-là sont aux autres statues, ces masses de rocs le paraissent aux autres rocs.

Attaqué la première fourche. Il semble impossible de gravir cette énorme pyramide sans pente, et garnie plutôt de pointes surplombantes que d'entailles où mettre le pied. Cependant ce n'est pas plus droit que Crabioules[1]; l'abîme n'est pas si immédiatement au-dessous; mais c'est plus pénible et plus difficile, parce que les pierres ne sont pas toutes solides; elles glissent sous les pieds, se détachent sous les mains, tombent, se brisent, rejaillissant de saillie en saillie, et agrandissant leur bond à chaque chute. — Des schistes, des pierres plates disposées en ardoises. En contournant cette pointe et en la gravissant presque jusqu'en haut, on arrive dans le col de la principale et plus haute fourche. L'ouverture est plus large qu'à la première. Magnifique de se trouver si

[1] Allusion à l'ascension déjà faite d'un autre pic voisin de la Maladetta.

petit, comme écrasé entre ces deux énormes obélisques de granit, suspendu entre des précipices, des abîmes effrayants de tous côtés, ne voyant rien qui arrête l'œil dans le vide que quelques crêtes aiguës et quelques déchirures. Vers le nord, ces deux énormes masses se présentent tout d'un bloc, à parois droites, unies, se perdant dans la hauteur et la profondeur au-dessus et au-dessous de nous. Je me suis assis à cheval sur un rocher avançant, pour mieux plonger dans l'espace. Bien au-dessous une crête de rochers aigus monte par étages comme pour servir de contre-fort ou d'arc-boutant au pic principal. Vers le sud, le pic se courbe et s'allonge un peu, son échine formant une espèce de crête qui permet de marcher. A mesure qu'on grimpe sur ces assises, entouré de vide de toutes parts, excepté par le point qu'occupe le pied, c'est superbe de voir tout s'abaisser autour de soi; rien ne vous accompagne plus. Un passage difficile, espèce de *pas de Mahomet,* moins prolongé qu'à la Maladetta; pendant un instant, littéralement à califourchon entre l'immensité et deux abîmes. — Enfin touché le point culminant et ravi cette vierge. Il est neuf heures et demie.

La vue est très-belle, mais inférieure à celle de Crabioules. Le Néthou présente ses glaciers un peu de côté. On voit très-bien comment il se rattache, par une courbure de rocs non interrompue, à Esbarrans et jusqu'à la Forcanade. La Maladetta est à peu près cachée. Très-belle vue sur la vallée de la Reneluse et ses sommets de droite. Vue sur l'Artigue, et sur une vallée sauvage, nue, neigeuse, qui descend vers Viella, et, plus loin, sur

le revers même de la montagne qui forme le sommet de cette dernière vallée, une vaste anse ou courbe, enfermant dans son sein de grands glaciers, de gigantesques amas de gros blocs, et couronnée par les pics de Mouliera. A l'horizon le magnifique massif noir, arrêté de lignes, des monts de Catalogne. — Séjourné une demi-heure sur notre conquête. Les guides élèvent une belle pyramide de pierres. Celle-là n'appartient pas à M. Lezat [1]. Écrit la note commémorative de l'ascension, durée, etc., et caché le papier sous une pierre. Quelques légères vapeurs blanches flottent venant de l'ouest. La plus belle partie de la vue est encore sur la masse du pic lui-même, les deux pointes au sud, et le contre-fort du nord-ouest. — Reparti à dix heures cinq minutes sans franchir de nouveau le pas dangereux.

Revenu à la première, puis à la deuxième fourche ; à cette dernière avec peine, précautions, employant les pieds et les mains et se laissant glisser. A partir de là, descendu directement à travers une longue coulée de graviers, de pierres roulantes accumulées sur un grand espace, témoignage de la ruine de la montagne. Tenu le bâton ferré en arrière, entraînant des fragments entiers qui glissent avec bruit et poussière; on est porté dessus comme sur un îlot. A la base de la Forcanade, tourné à gauche; — nous descendons avec détours sur de la neige molle et des graviers, puis des marches de gazon. Passé

[1] M. Lezat, ingénieur, a fait plusieurs ascensions sur des pics inexplorés avant lui. Alfred Tonnellé avait vu des pyramides semblables élevées par les guides qui l'avaient accompagné dans ses courses. G.-A. H.

le port qui sépare la vallée déserte descendant sur Viella de celle d'Artigue. Petit port à crête hérissée; roches rouges et jaunes; curieux aspect. Franchi le port à onze heures un quart. La Forcanade enfonce ici en terre les rochers de ses bases comme des racines profondes. Au-dessous de nous, joli lac, indigo foncé. Halte à onze heures trois quarts au bord de son eau transparente. — Assis sur les rocs, et fait un petit déjeuner.

Nous sommes dominés par l'énorme cône à pic de la Forcanade, la tête penchée de côté, *torva*. Déjeuné de bonne humeur. Les guides sont contents du triomphe dont ils avaient douté. Départ. Belle vue sur la vallée d'Artigue contrastant par son fond sauvage, mais agreste, verdoyant, avec les horreurs qu'on vient de quitter et les rocs qui nous enserrent encore. A mesure qu'on descend, la Forcanade grandit au-dessus de nous et se présente entourée de toutes ses pointes hautes et basses comme un château fort flanqué de tourelles; elle paraît extrêmement haute à cause de sa taille élancée; quelque chose comme le pic de Fluelen au lac des quatre cantons.—Descendu à travers un fouillis d'arbres d'espèces diverses; atteint enfin les prairies, unies et fraîches comme du velours et encadrées par les forêts qui descendent le long des pentes. Vallée large, fermée par des montagnes aux belles formes; quelque chose de classique et de pastoral; une des plus délicieuses et nobles vallées que j'aie rencontrées.

Un peu plus loin, au milieu d'un superbe bois de hêtres, de troncs renversés, ressort l'eau du trou du Taureau (*Goueïl de Joueou*), qui se précipite en bouil-

lonnant parmi la verdure. Un orage se forme au fond de la vallée. Nous arrivons à l'ermitage, accompagnés du grondement lointain du tonnerre, à deux heures et demie.

De là, vue magnifique. Les montagnes roses d'Aran terminent cette vaste perspective. Au fond, la pointe sublime de la Forcanade, *ubi stetimus*, couronne fièrement les montagnes étagées. Ribis père accourt au-devant de nous, a été très-inquiet de notre expédition et paraît effrayé du récit. Les Espagnols du lieu ne veulent pas croire que la Forcanade soit domptée. Les guides se livrent à leur contentement. — L'orage éclate tout à fait. Nuées de pluie, mais qui ne couvrent pas les sommets. La Forcanade est enveloppée de voiles transparents et de tonnerres, comme si le pic troublé, indigné, voulait témoigner sa colère d'avoir été dompté, et menaçait les mortels téméraires. C'est la décharge de foudres et d'éclairs qui accompagne toujours le moment où les enchantements séculaires sont rompus, où le voile est déchiré, où le mystère cesse.

SUITE DE LA MÊME EXCURSION. — RETOUR A LUCHON EN TOURNANT LE VERSANT MÉRIDIONAL DE LA MALADETTA.

2 août 1858.

On quitte par un passage brusque la haute montagne dont on voit la masse s'élever derrière soi, et on entre dans un charmant paysage de l'avant-chaîne. Vallon

s'ouvrant largement, encadré de montagnes assez stériles aussi, mais douces et élégantes de formes. Délicieux, reposant. — Bientôt, comme par enchantement, le tableau est achevé. Du milieu de ce vallon s'élève devant nous, sur une petite éminence de roc, Vitallès, s'étageant régulièrement, admirablement sur les pentes. Toits presque plats, très-allongés. En avant, un petit pont en dos d'âne, à trois arches, jeté sur le torrent. Délicieux horizon! tableau tout à fait poétique, classique, idyllique. Je n'ai jamais rien vu de plus italien. Je retrouve un coin de la campagne telle que l'art me l'a fait rêver; je vois vivre devant moi ce Midi que je n'avais encore qu'entrevu, et je comprends l'enthousiasme qu'inspirent ces belles lignes calmes, cette harmonie tranquille, cette lumière sereine.

En entrant dans le village ma surprise augmente. On ferait la route tout exprès. Rien de comparable comme pittoresque et imprévu. Les rues sont des marches taillées dans le roc et montant à pic. Maisons boiteuses, bâties en grosses pierres, à balcons et galeries de bois se tenant à peine. Quelques-unes, quand la pente est trop roide, sont perchées à une hauteur prodigieuse sur de grands piliers en pierre sèche. Pas d'auberge proprement dite; c'est le maire de l'endroit qui donne l'hospitalité. Nous grimpons avec nos chevaux dans ce dédale sombre. Ribis frappe à une porte; une jeune fille charmante paraît: type de Murillo, grands yeux noirs, comme enveloppés d'une langueur vaporeuse; une apparition exquise d'un instant. Ce n'est pas là; on indique le logis où nous redescendons. Ménage de deux jeunes gens et une jeune

fille. Les deux femmes très-distinguées. Ribis raconte nos expéditions. On s'empresse autour de nous. Une des femmes m'offre un bouquet d'œillets et de verveine, et une épingle pour l'attacher.

RENTRÉE A LUCHON PAR LE PORT DE VÉNASQUE.

4 août 1858.

Parti de la petite ville de Vénasque à cinq heures. Un homme de la maison nous accompagne jusqu'au fort, en courant comme un coureur indien; rencontre un compagnon qui se met à nous suivre aussi jusqu'à ce que le chemin nous empêche de trotter. Vigueur et souplesse de ces hommes. Rien de charmant comme de voir des Espagnols descendant la montagne; leur mouchoir enroulé autour de la tête; veste sur l'épaule, chemise blanche, culotte de velours, attachée aux genoux par les jarretières, avec le caleçon blanc bouffant aux jarrets; mollets vigoureux dessinés par le bas; *espadrillas* ou sandales en corde. Leur pas nerveux et élastique rebondit sur le roc, et les soulève pour aller plus loin. Leur marche a quelque chose de cadencé, semble une danse libre (*soluta*), est à la danse ce que le récitatif est à la musique.

C'est un plaisir aussi de les écouter parler. Il y a dans leur rude accent quelque chose de sonore, de viril, de fier; ce n'est pas la suavité de la prononciation italienne;

il y a bien plus de nerf. Les aspirées et les sifflantes sont jetées vigoureusement. Cette langue réfléchit bien le caractère du peuple, rude, hardi, excessif, énergique, chevaleresque, et non pas fin, élégant, gracieux comme l'italien.

Pas une vapeur au ciel... La vallée de l'Essera est une des plus belles des Pyrénées. Elle est encaissée entre d'énormes montagnes, les premières assises de la Maladetta, et des premiers contre-forts qui sont déjà des pics gigantesques. Un véritable entassement de Pélion sur Ossa. Au-dessus se dressent des pointes aiguës, hardies; plus en arrière sont les glaces éternelles qu'on ne voit pas.

La gorge de Vénasque forme la transition entre l'Espagne et la France et fait passer par gradation d'un pays à l'autre. C'est toujours grandiose, continuité d'énormes et hautes crêtes, et cependant c'est toujours une gorge, bien plus sauvage et tourmentée que celle de Cauterets; moins semblable à un ravin que celle de Saint-Sauveur à Gavarnie. Tantôt les montagnes se resserrent, et jettent en avant de gros promontoires, des angles de roc contre lesquels le torrent se heurte et dont il contourne la base en frémissant; tantôt les montagnes s'écartent, et encadrent comme un vaste et beau bassin le fond de la vallée, d'où on peut contempler leurs flancs dans toute leur hauteur et leur développement. Le torrent se précipite à plusieurs reprises en belles chutes écumantes. Au milieu de la gorge, à mi-côte sur un plateau de roc, l'établissement des bains de Vénasque, fréquenté par les Espagnols. Contraste avec nos lieux d'eaux. Il est

suspendu au-dessus de la vallée, et il semble qu'il faille des ailes d'aigle pour y arriver.

A mesure qu'on avance, quelques sapins clair-semés revêteut les pentes nues du roc ; le buis disparait. Un peu avant l'hospice la vallée fait un coude et tourne presque à angle droit pour aller passer entre le port et la Maladetta. En réalité c'est la vallée de Vénasque qui se continue, passe devant la Rencluse et va finir à la Forcanade. A l'endroit de ce coude il y a un instant de calme ; le fond est tapissé de belles pelouses vertes au-dessus desquelles s'élèvent les pins qui flanquent la masse des glaciers.

Arrivé à l'hospice. Le chemin est extrêmement roide et mauvais pour les chevaux ; on passe sur le roc dur et nu, en escaliers rapides assez glissants. Mais on regarde à peine le pied de ses chevaux ; le magnifique spectacle qu'on a sous les yeux absorbe trop. Nulle part la vallée n'est plus belle. On domine en face tout le développement des glaciers de la Maladetta flanqués d'énormes blocs de rochers ; le Néthou à peine visible. Sur le fond stérile de la vallée on aperçoit comme une avenue formée par les pics de la Mine et de Poumère, par les crêtes hérissées d'Esbarrans, et terminée délicieusement par les deux pointes élancées de la Forcanade, comme les deux flèches d'une cathédrale. Tout cela inondé de la lumière la plus pure. Les montagnes du côté de Vénasque toujours couvertes d'une délicieuse teinte rosée. *Forcanada, meine schœne Braut, was blickst du so heiter und strahlend dort im Morgenlichte, und krœnst mit blauem, reinem Æther deine liebliche, ernste Stirne?*

Siehst schœner aus als je. Bist du mit deinem Raüber versœhnt, und lachst ihm entgegen[1]*?*

Quand on monte péniblement au milieu de ces blocs énormes qui vous barrent le chemin, parmi ces grandes montagnes où on se sent si perdu et si petit, quand on voit combien leurs obstacles nous semblent gigantesques et infranchissables, on ne peut s'empêcher de penser que pour l'œil qui embrasserait la terre d'un peu haut, ces masses disparaîtraient et ne sembleraient plus que des rides sur le globe. Et alors les petits êtres perdus dans ces rides, et à qui elles causent tant de tracas, ne sembleraient pas plus grands que la fourmi ou l'insecte que nous considérons en souriant arrêtés par un brin d'herbe, et qui s'acharnent autant à gravir une motte de terre que nous nous acharnons à gravir les Pyrénées. Et derechef cette grande terre n'étant qu'un grain de sable auprès du soleil, et le soleil même et tout son système disparaissant dans l'infinité des mondes et de l'espace, qu'on tâche par cette gradation de se faire une idée de l'immensité de la création et du peu de place que l'homme y occupe.

Au sommet du port à huit heures et demie. C'est la cinquième fois que je le passe. Dit adieu à cette vue de la Maladetta, à cette partie de la chaîne que je ne reverrai sans doute plus et que j'ai tant explorée. La ren-

[1] « Forcanade, ma belle fiancée, pourquoi brilles-tu si sereine et si rayonnante dans la lumière du matin, et couronnes-tu d'une pure et bleuâtre vapeur légère ton front aimable et sévère. Tu parais plus belle que jamais. Es-tu réconciliée avec ton ravisseur, et lui souris-tu en le regardant? »

trée en France est extrêmement frappante. La gigantesque pyramide de Sauvegarde se dresse au-dessus du lac. La descente du port, qui n'est pas précisément verdoyante, paraît fraîche par comparaison : mousse sur les rochers, l'hospice au fond sur une pelouse. Lumière plus pâle, atmosphère plus épaisse; ton sombre et noir du fond des vallées tapissées de grands arbres. Étonnement de se retrouver sous des ombrages épais, non sans quelque regret de la lumière étincelante et de l'espace sans bornes.

EXCURSION SUR LE VERSANT ESPAGNOL DES PYRÉNÉES.

Urgel, 22 août 1858.

Maisons hautes et étroites, avec balcons et toits très-saillants. Des ruelles où des toiles tendues de chaque côté se rejoignent et forment une espèce de voûte irrégulière au-dessus de la rue. Murs blancs, peu d'ouvertures; sous les maisons grandes galeries d'arcades profondes et sombres; là dans l'obscurité, sans apparence, se cachent les boutiques ou échoppes, qui semblent vouloir fuir les regards plutôt que les attirer. Les hommes coiffés de leurs grands bonnets rouges; les femmes en jupes bleues, tabliers éclatants rayés, corsages de velours, la tête couverte d'un mouchoir blanc, noué sous le menton et enveloppant tout le cou; presque des béguines. — Un beau grand jeune gars causant avec une jeune fille devant l'église. Expression

de sérieux presque sévère; réserve et air contenu, d'autant plus frappant qu'en dessous on sent la force et l'ardeur. — Les prêtres en grand nombre; coiffés de leur grand chapeau, enveloppés dans leur manteau noir, ils ont quelque chose de très-sévère. — La cathédrale, vaste bâtiment sombre et massif, roman, du XIe siècle, retouché, rapiécé, altéré et mutilé de mille manières différentes. — L'intérieur est un vaisseau très-élevé et imposant, à trois nefs; on l'a restauré dans le goût de l'architecture antique, avec des chapiteaux corinthiens. Et, en effet, il était facile de transformer le roman, et surtout le roman du Midi, si net, si simple, si précis, en style de la renaissance. Le point de contact était aisé à trouver.

L'église est peu ou pas éclairée; aucun jour de côté, rien que les trois fenêtres romanes de l'entrée, et quelques jours à moitié bouchés au fond du chœur. Surtout quand on entre, en quittant l'éclatante lumière du dehors, on ne distingue presque rien. *Sense of awe*. Dans ce sombre intérieur ne glissent que quelques rayons de jour égarés, étranges, perçants, d'une lueur et d'une couleur singulières; c'est du Rembrandt méridional; cela me rappelle la synagogue de Prague; un culte jaloux et sombre. Sur les pupitres d'énormes missels ; devant le sanctuaire de grandes lampes en cuivre; quelque chose de gigantesque, de sombre et de terrible, qui a un cachet particulier et fait une profonde impression.

Tout cela porte bien le caractère de la dévotion espagnole, sombre, ardente, exaltée, sans charme.

Ils ont saisi et conçu puissamment la *réalité* des doctrines religieuses et du culte, mais jusqu'à un rude matérialisme; alliance étrange d'imagination exaltée et de caractère décidé avec l'absence d'idéal. Je ne m'attendais à rien de si frappant ; cela me donne envie de voir davantage de l'Espagne. — Erré sous ces grandes voûtes, frappé d'un sentiment extraordinaire. Par une porte de côté on entre dans un magnifique cloître roman, très-simple d'ornementation, bien conservé.

Un peu derrière la cathédrale, sur une place, palais épiscopal. Entré dans une petite cour où je ne rencontre personne. Petit jardin où poussent quelques tiges de maïs, quelques arbres à peine agités par un souffle sous le soleil brûlant. Quelques feuilles tombées annoncent l'automne. Il y a un sentiment de mélancolie profonde dans ce silence, ce calme recueilli, et cette solitude au sein de cette vive et chaude lumière. Un cadran grossier sur le mur. *Sicut umbra transit homo.* Monté le grand escalier désert, et entré jusque dans la galerie qui s'ouvre d'un côté dans les appartements, de l'autre donne sur le petit jardin; on a d'une fenêtre la vue de cette belle vallée de la Sègre, inondée de lumière entre les pentes douces des montagnes. Délicieux horizon, et charmant ensemble que ce pauvre palais épiscopal. On aimerait à y vivre mélancolique, isolé, détaché. C'est la première fois que je comprends la *mélancolie* dans le Midi.

Je rentre très-frappé de cette petite ville, avec une foule de pensées se pressant, comme quand on voit quelque chose de nouveau qui éveille des idées non encore clas-

sées et tirées au clair. Espèce de trouble dans l'admiration, et de crainte de perdre une de ces impressions nouvelles avec besoin de les coordonner. Au départ retraversé toute la ville. — Nos mules caparaçonnées, panachées, sonnantes, s'en vont haut la tête et le pas vaniteux. Je ne sais combien de paquets de pompons retombants et de grelots. Toujours l'emphase et l'exagération espagnoles.

PREMIÈRE VUE DE LA MÉDITERRANÉE

Vallée du Tech, aux environs de Céret, 25 août 1858.

Jolie vallée du Tech. Petits ponts exquis à moitié enfouis dans la verdure. Tantôt la vallée bornée, fermée, repliée sur elle-même, arrête les yeux dans les limites étroites de ses deux pentes fraîches, *of her quiet and lovely seclusion;* tantôt s'ouvrant un peu, les élève à l'horizon sur de gracieuses lignes de montagnes qui se terminent au loin, et derrière lesquelles se voit une lueur claire du côté de la mer. Ce sont les Albères, pics peu élevés, espacés, à pentes douces. — Belle soirée et azur délicat; *wie eine Ahnung*[1]. Derrière nous, nuages noirs. — Tout à coup halte! A un endroit où la vallée fait un grand détour, la route, pour l'éviter, monte et passe un petit col sur le côté. Délicieux spectacle d'en haut. Au-dessus de la gorge sombre, inclinée du Tech on voit nne ligne brillante. Les montagnes du fond se creusent et s'é-

[1] Comme un pressentiment.

vident avec une grâce infinie comme le bord d'une belle coupe; l'horizon s'élargit, se recule, s'éclaire : halte et salut à la mer, à la Méditerranée! Pour la première fois je la vois d'ici, et sans m'y attendre.

Au-dessus de la verdure vive du premier plan et du fond de la vallée, des teintes sombres des divers plans des montagnes qui s'éloignent, paraissent dans la splendeur radieuse du couchant les habitations brillantes des hommes, des maisons blanches étincelant au soleil, et une citadelle plus élevée au-dessus, comme un point lumineux : tout cela grand comme la main dans un lointain horizon; puis, plus loin, entre une ligne d'un azur clair et le ciel pur une bande d'un bleu plus foncé, c'est la mer, la Méditerranée. Descendu de cheval pour mieux contempler cette admirable apparition dans la lumière du soir. Contraste de cette sérénité lointaine avec le ciel sombre, nuageux, des lieux où nous sommes.

Comment en voyant au loin ces lignes abaissées et adoucies des hauteurs qui s'effacent, cet horizon d'or, de pourpre et d'azur, l'habitant des âpres montagnes n'imaginerait-il pas là des régions plus fortunées, aux fruits abondants, au soleil clément, aux communications plus faciles, une vie plus douce et plus exempte des tracas de l'humanité? De même l'habitant des plaines rêve une vie plus fraîche, plus libre, plus pure, plus heureuse sur ces sommets sereins, bleuâtres, perdus dans le ciel. C'est l'illusion du lointain, et d'une vie différente, meilleure, à trouver autre part.

Je ne me suis pas lassé de contempler cette bande bleue noyée dans l'horizon vermeil du soir; ce sont les pre-

miers flots de la mer qui baigne les plus beaux rivages de la terre; qui a vu naître, se développer, passer, se croiser, s'échanger sur ses rives toutes les civilisations grandes, délicates, précieuses de l'humanité; cette mer qui est vraiment le cœur et le charme du monde. Sur cet horizon bleuâtre l'imagination enchantée vole vers l'Italie et la Grèce, vers l'Égypte, la Judée et l'antique Orient, vers Jérusalem, vers les Pyramides, vers le Parthénon, vers Homère, Raphaël, vers tous les doux noms, tous les grands souvenirs. Je suis heureux d'avoir aperçu ce soir pour la première fois cette belle mer, ces ondes charmées, dans une heure calme et recueillie, par-dessus l'ombre et la fraîcheur de ces belles montagnes, plutôt que de l'avoir vue d'abord au delà des cloaques et des fabriques de Marseille, comme c'est le cas de presque tous les Français.

27 août 1858.

Parti à sept heures de Figueras. — On traverse toute la plaine jusqu'à la mer. — Rasé une petite ville étagée au bord d'un ruisseau à sec, Castillon d'Ampurias, l'ancien *Emporiæ*, autrefois port de mer, et qui en est aujourd'hui à plus de quatre kilomètres. On rencontre des sables qui annoncent l'approche de la mer; mais on ne la découvre, ainsi que Rosas, que lorsqu'on est dessus.

Rosas. — Une pauvre petite ville insignifiante de six cents maisons, basses, éclatantes de blancheur, couvertes de toits rouges, rangées en file le long de la mer

au fond du golfe. — Un fort en ruines à l'entrée, et sur le rocher du cap quelques pans de mur du fort de la *Trinidad* (le *Bouton de Rose* ou *l'Œillet*), ruiné par les Français. — Déjeuné dans un petit pavillon sur le bord de la mer, le plus près possible de cet éblouissant tableau.

Surprise enchanteresse de ce premier aspect de la Méditerranée. Quand en débouchant sur Rosas cette bande d'un bleu intense, presque sombre, a paru entre les terres, je n'en ai pas voulu croire mes yeux et j'ai pensé avoir un éblouissement. Toutes les fois que je les lève aujourd'hui, c'est un nouvel étonnement et un nouveau charme non affaibli. Ciel parfaitement clair, mer très-légèrement *asperata* par la brise. Teinte d'une richesse, d'une vigueur, d'une profondeur incomparables, indigo foncé, mais avec un charme lumineux. Autour de cette admirable mer la belle baie de Rosas décrivant sa vaste et gracieuse courbe. A gauche, le cap qui forme la pointe extrême de l'Albère dans la mer. Tout l'autre côté bordé de montagnes lointaines qui apparaissent à l'horizon, et renferment presque entièrement la baie. Ces montagnes, et surtout la chaîne des Pyrénées, d'un ton vaporeux, délicat, lumineux, exquis, se rapprochant de la teinte du ciel; mais les deux teintes, quoique si rapprochées, se détachant très-nettement l'une sur l'autre; la ligne peu marquée, mais pourtant nette dans sa délicatesse. Elle va s'évaporant de plus en plus ; à la fin ce n'est plus que comme un *Duft* [1] de montagnes

[1] Vapeur légère.

flottant à l'horizon. Par contre, les petits pics en avant se dessinent vigoureusement.

Monté sur une petite jetée en bois, et avancé au-dessus de l'eau bleue, de cet élément inconnu à notre Nord; assis, contemplé, aspiré par tous les pores la lumière, l'air, la mer, la beauté, la caresse de toute la nature. — Étendu au soleil et fermé les yeux, et vu toujours ces nuances magiques, ces contours charmants, et senti cette splendeur douce me baigner. C'est comme l'apparition du Midi qui se lève devant moi, le sens de cette nature qui s'éveille, l'entraînement invincible qui opère.

Quelle distance avec la nature allemande, avec ces fraîcheurs touffues et mystérieuses, les brouillards, le *Waldleben*, les profondes vallées de la forêt Noire, les retraites, la vague rêverie, l'impression plus intérieure! Ici tout est ouvert, tout est lumineux, tout est extérieur, tout enivre et pénètre l'homme d'une caresse si douce, qu'elle lui fait oublier toute autre chose que de la sentir. La terre n'est rien ici, elle peut être sèche, aride. — Il y a la lumière, l'eau, le ciel et la forme. — Une fleur de beauté sur toutes choses. — Volupté physique et esthétique de ces climats.

Demeuré là une heure couché. Cela semble si naturel aux gens du pays et aux matelots catalans qui vont et viennent, ils comprennent si bien le repos qu'ils passent sans me déranger, et me disent : *No se mueva.* Une jeune femme en souriant me dit : *El señor es enamorado del mar. Oh! bien se ve, el mar le agrada.* Deux vaisseaux en rade chargés de blé et qu'on décharge: va-et-

vient de barques des navires à la terre. Tout devient beau dans cette lumière, et sur ces ondes foncées qui forment un fond si riche et si tranché. Forme charmante des barques avec les sacs de blé entassés au milieu ; le soleil frappe leurs bords. C'est un plaisir de les voir voguer moitié dans cette eau, moitié dans cette lumière limpide. Les hommes qui déchargent les sacs, coiffés de grands bonnets rouges, les pantalons relevés jusqu'au haut des cuisses, entrent dans l'eau jusqu'au-dessus du genou. Beaux jarrets tendus, brunis. — Encore un commentaire des tableaux de Claude. Comme il avait admirablement senti la beauté de ces scènes, de ce mouvement des ports du Midi, au milieu de cette atmosphère pure, l'éclat, la poésie ineffable répandue sur toute cette activité, le charme de ce mouvement qui met en jeu et fait valoir encore l'eau et la lumière, et comme il a fixé tout cela !

Il faut s'arracher. — Parti directement pour Selva. Monté des pentes brûlantes exposées au midi. Vignes bordées de cactus, d'aloès. Magnifique vue sur la pleine de Figueras et son enceinte, puis sur le bord arrondi du golfe et presque toute son étendue jusqu'à sa pointe méridionale. On domine ce charmant bassin d'eau bleue, qui s'étend à vos pieds, bordé par cette belle campagne, et, plus loin, par les hautes montagnes. Au sommet la mer apparaît à perte de vue de l'autre côté. Rien ne borde l'infini *cæruleum*. Descendu sur Selva del Mar, charmante petite ville blanche et rosée, nichée, abritée dans une anse bleue, qui pénètre dans la terre comme une goutte d'azur. Plus loin, les montagnes tombant

dans la mer, et y formant le cap Creux d'où elles s'élèvent par gradins. Vue délicieuse. Nuances non encore vues. Je ne sais pourquoi tout cela porte constamment mon imagination vers la Grèce; ces rives de rochers découpés qui s'avancent dans cette mer bleue me la représentent sans cesse. Cela me rappelle aussi les paysages de Bottman à Munich. — Quitté Selva et pris le sentier immédiatement sur le bord de la mer. Petits rochers qui la bordent, et où elle vient se briser en lames d'écume d'un blanc étincelant. C'est bien de quelque chose d'aussi délicieusement beau que devait naître Vénus. Pas de fable plus délicate et plus empreinte du sentiment de la beauté, de la grâce de la nature. — Sentier dur et pierreux, rude pour les chevaux, délicieux comme spectacle. Il suit toutes les dentelures de la côte. Teintes d'une profondeur surprenante; c'est bien *the dark blue sea.* La côte change d'aspect et de contour à chaque pas.

Un peu avant Llansa la route monte assez haut sur le flanc de la montagne. Vue de la mer au-dessus des champs d'oliviers, dont la verdure pâle et frêle se détache sur l'horizon bleu. Llansa, gros village dans une large et fertile vallée, entre de belles pentes de montagnes, bien abrité, à quelque distance de la mer.

Après avoir couru entre les haies formées de tamarins en fleur et d'un joli arbrisseau à fleurs violettes comme la véronique, repris le bord de la mer. C'était une vraie peine de l'avoir quittée, et, pendant une demi-heure d'éloignement, une vraie *Sehnsucht,* un véritable *Heimweh,* un besoin de cette plaine bleue. — Rencontré quelques rares naturels, qui nous regardent avec stupéfaction.

De fait, mon accoutrement doit être assez original : ma malle et mon *ventallo* attachés en avant de la selle, mon chapeau rabattu et posé de travers, et, dessous, mon mouchoir retombant sur le cou; mes poches bourrées de divers ustensiles, de vieux gants paille et mes souliers ferrés.

On découvre le cap Creux s'étendant comme une longue traînée qui coupe les flots bleus. Aspect ravissant. Partout la terre pénètre dans cette belle mer, et on dirait qu'elle cherche à l'enlacer et à la retenir dans une charmante étreinte, tandis que les eaux la caressent amoureusement. Délicieux mariage, embrassements de la terre et de l'eau sous l'éclat de la plus belle lumière. *Purpurea connubia.* Virgile dirait cela bien chastement et bien poétiquement :

Conjugis in lætæ gremium descendit.

A gauche de beaux pics assez élevés, aux contours sévères, bruns. Le passage est fermé le long de la côte par les dernières marches de la chaîne qui disparaissent à pic dans les eaux. Ici, comme au lac des Quatre Cantons, il faut se figurer les pentes des montagnes se continuant au-dessous de l'eau dans la profondeur. Le mont est coupé au milieu par la ligne d'eau, et ce ne sont que les sommets qui surnagent, tandis que la base se prolonge sous la mer. Il faut faire l'ascension de ces chaînons abrupts. Ce sont de vraies petites montagnes qu'il faut encore une demi-heure pour gravir à cheval, parmi les raisins mûrs que nous picorons.

On domine au loin l'immensité qui s'étend à mesure

qu'on monte; tout le golfe enfermé par le cap Creux se dessine sur ce fond bleu en teinte d'or et de pourpre, jetant toutes ses dentelures qu'on embrasse d'un coup d'œil. Le cap s'allonge gracieusement et indéfiniment sur l'eau; les sommets s'abaissent progressivement, jusqu'à ce qu'il finisse par deux petits points de rocher détachés et semblant flotter sur l'eau où il meurt délicieusement.

Le soleil s'incline; tout ceci est recouvert de cette gaze vaporeuse de la lumière du soir qui harmonise et transfigure (*verklært*) toutes les nuances. Tout repose dans la splendeur, ciel, mer et montagnes. *Efflorent omnia.* C'est le point culminant de toutes ces beautés. Du sommet, jeté un long et dernier regard vers la rive espagnole, vers la vision de lumière, et redescendu la pente qui cache bientôt tout à fait ces splendeurs évoquées pour un instant, une des plus vives émotions de ma route.

Cette mer vue du haut de la montagne, apparaissant de trois côtés à la fois, offre un si frappant spectacle, que le guide même en reçoit une grande impression, et ne peut contenir un cri d'admiration, répété plusieurs fois avec l'accent de l'enthousiasme.

Redescendu à travers les vignes à Saint-Michel, petit village enfermé dans une gorge resserrée. Encore une grande montagne à franchir; la frontière est au sommet. Déjà les teintes vives s'éteignent. On descend en France par un ravin profond, très-étroit et sauvage; de ce côté la côte, au lieu d'être saillante, recule, se dérobe et s'efface. —Crépuscule; la mer est grise et terne; l'humidité de la

nuit qui tombe, *piange il dì che si muore*. Le cri perçant et monotone des grillons sort de toutes parts des rochers. Nous faisons lever des volées de perdrix effarouchées qui partent à grand bruit à deux pas de nous. L'ombre nous enveloppe. La route s'élève peu à peu en corniche, contournant le flanc de la montagne. Du côté de la France paraissent tout à coup un grand promontoire, des golfes, de nouvelles découpures et un phare étincelant au haut du cap. — Une lueur rouge comme d'un navire en feu paraît à l'Est et sort rapidement de la mer. C'est le globe de la lune qui d'abord ne sert qu'à augmenter encore et à attrister l'ombre, puis s'élance et jette déjà un léger reflet sur l'eau; fait pendant au phare du côté opposé. — J'ai aujourd'hui tous les grands spectacles sur la mer. Au-dessous de nous, dans un grand vallon, les lumières de Banyuls. Arrivé à Banyuls à huit heures. Erré la nuit en quête d'un logis. — Notre gîte a une terrasse au bord de la mer. Lune d'une pureté merveilleuse, jetant une longue et brillante traînée dans la petite anse. Douceur de la nuit.

Elne, en Roussillon, 28 août 1858.

Église crénelée qui a l'aspect d'un château fort. Portail long, flanqué de deux tours de *castellum*.

Ici en bâtissant le temple de Dieu on ne perdait pas de vue les guerres humaines; ce sont de vraies églises féodales, guerrières, où on devait adorer Dieu tout armé, où l'on entrait sans doute avec foi et ardeur, mais car-

rément, militairement, la lance au poing entre deux combats, sans tendresse.

Les Allemands ont raison au fond quand ils réclament le gothique pour une inspiration des races du Nord, et une expression de leur génie. Comparez les cathédrales du Nord avec les monuments du dur et net Midi. Où est ici la poésie mystérieuse, l'élancement, l'inspiration? Tout est carré, droit, positif; l'architecture de l'église n'exprime pas la rêverie religieuse, mais la fermeté et la décision, la sombre conviction.

VAUCLUSE

14 septembre 1858.

Temps charmant, pure matinée après l'orage d'hier. Une ombre bleuâtre et fraîche couvre le flanc des petites montagnes. A sept heures à la fontaine de Vaucluse. Le petit pont, la Sorgue profonde, limpide, colorant d'un vert d'émeraude les cailloux de son lit, et glissant sur de longues herbes fraîches dont elle avive encore la verdure. Les maisons du petit village en amphithéâtre au pied du rocher. Le site n'a pas été gâté par le bruit et la vie moderne. Silence et simplicité. Des filets qui sèchent, de grandes roues de moulin qui tournent, tout humides de l'eau transparente. Ravissante entrée de la vallée, fraîcheur des eaux et du matin. Les grands rochers du fond, avec leurs belles teintes jaunes et rou-

geâtres, sont encore tout noyés dans l'ombre, et leurs replis forment un abri où la lumière ne pénètre presque que du couchant. A gauche, des rocs très-élevés, percés de trous, de cavernes. A droite, sur une petite plate-forme qui se détache au-dessus du village, quelques voûtes et arceaux ruinés de ce qu'on appelle le *château de Pétrarque* (ancien château des évêques de Cavaillon). Débris couleur des rochers, et les couronnant d'une façon charmante. La vallée se replie encore une fois sur elle-même; c'est bien *Vallis clausa;* et se termine par un énorme mur à pic, très-majestueux. Une aiguille se dresse devant l'entrée de la fontaine. Sommets très-nus, jaunes, sauvages, une verdure peu abondante au pied; mais les eaux et l'ombre suffisent pour en faire un frais et délicieux asile. Solitude profonde. Sur les premières pentes quelques oliviers; plus loin, des figuiers sauvages, quelques pins, quelques petites pyramides de sombres cyprès, se détachant sur le roc, et le lit de la Sorgue bordé de plantes tombantes, de rochers moussus.

De toutes parts, sous les blocs de rochers, on voit sourdre à gros bouillons, jaillir en nappes claires, d'admirables fontaines qui donnent immédiatement un énorme volume d'eau. Traversé parmi les sources, les blocs, pour mieux voir; puis revenu à travers le lit de la Sorgue, franchissant les légères planches des barrages et sautant de pierre en pierre. Je m'arrête émerveillé parmi le bouillonnement de ces eaux transparentes et pures qui sortent de dessous mes pieds. Au fond l'ombre et les heures fraîches encore; les grands

rochers abritant la naissance de ces eaux qui tout à coup viennent rafraîchir leurs pieds. Très-grand spectacle. — En avant les collines s'abaissent déjà. De petites nappes vertes et translucides sortent à la lumière et se colorent de reflets. — Tout cela, *seclusum*, tranquille; pas d'horizon, pas de monde extérieur. C'est bien la retraite que Pétrarque décrit. Quelques petits jardins dérobés comme le sien au lit de la Sorgue, *aux Nymphes*.

Considéré longtemps cette magnifique scène. Le cristal rapide, fluide, est d'une transparence absolue. Jamais je ne l'ai rencontré à ce degré. L'eau qui écume en sortant de dessous les pierres forme des bouillons d'une blancheur éclatante. Pureté incomparable des gouttelettes de *spray*. — Comme le *Pêcheur* de Goethe, il semble que l'on serait guéri, si seulement on se plongeait dans cet intarissable courant et cette fraîcheur limpide, guéri de la fatigue et de la chaleur du jour, guéri de toutes les langueurs, de toutes les ardeurs mauvaises, de toutes les agitations de la vie. O Dieu! qui dans les entrailles de votre terre tenez cachés profondément de tels trésors de pureté, qui faites jaillir les eaux vives de l'aridité du rocher, faites passer aussi une source d'eau vive, abondante, fécondante, fortifiante, dans la stérilité de ma vie; arrosez-la d'un courant de fraîcheur vivifiante, d'un courant de fertilité.

Le rêve de la fontaine de Jouvence est facile à comprendre devant ces flots, qui portent avec eux une jeunesse éternelle à tout ce qu'ils baignent. Pourquoi n'en serait-il pas de même des membres de l'homme?

Un peu plus haut, l'eau si abondante ici cesse tout à

coup; le lit reste vide, et laisse à découvert les gradins de rochers moussus. Ils ne sont couverts que quand la fontaine de Vaucluse, une des sources de la Sorgue, est assez haute pour déborder son bassin. Enceinte de rochers, abri impénétrable à la chaleur comme pour garder l'entrée et l'origine mystérieuse de cette merveilleuse source. La fontaine est très-basse, et c'est le vrai moment pour la voir.

Sous la base du roc s'ouvre une grotte profonde, à belles voûtes de roches, à parois de larges blocs; immense cavité au fond de laquelle on aperçoit un petit bassin d'eau immobile, d'un vert sombre, comme rentré en lui-même (*in se ipsa resedit*) : c'est la fontaine. Il semble qu'on va descendre dans la retraite profonde et mystérieuse où se forment les eaux de la terre, dans les réservoirs clos et cachés qui les alimentent :

Omnia sub magna labentia flumina terra.

Immense voûte. Impossible d'imaginer qu'à de certaines saisons la fontaine emplisse cet espace, et monte jusqu'au figuier sauvage qui pend du rocher; peut-être cent pieds au-dessus du fond. Descendu jusqu'à la source. Grand bassin naturel de beau roc vif. Les hauts arceaux du rocher se croisent au-dessus de nos têtes, s'étendant à droite en grands enfoncements de pierres polies par les eaux. En avant le rocher surplombe comme pour sceller l'entrée de la grotte. La lumière vive du dehors pénètre à peine, s'arrête au seuil, et s'aperçoit comme de loin. On est au bord d'un

petit lac azuré qu'aucun souffle ne ride, s'enfonçant à pic à une profondeur insondable, si pur qu'à deux pas on ne voit point où l'eau finit sur le sable.

Assis au bord ; calme frappant et presque sacré de ce lieu. Les eaux silencieuses, unies, dormantes qui attendent dans le demi-jour intérieur la lumière, le mouvement, la vie. Sorte de limbes. Les eaux avant la création. *Spiritus Dei ferebatur super aquas.* On conçoit que les anciens, frappés de respect devant de pareils lieux et d'un vague instinct de l'œuvre mystérieuse de la nature, les aient révérés, et en aient fait la demeure de quelque être supérieur, heureux, tranquille dans ces retraites profondes.

A regret je vois troubler la surface de l'eau en jetant des pierres. Les pierres jetées descendent lentement, en tournoyant comme une feuille dans l'air, miroitent de reflets bleus, et, après longtemps, disparaissent à l'œil dans l'abîme humide. L'eau est agitée un moment, puis tout reprend son calme ; pas un mouvement, pas un souffle : l'immobilité absolue. Quel bien fait ce calme! le silence interrompu seulement par un petit *chirping of birds* dans la vallée, ou le murmure lointain de la Sorgue comme venant d'un autre monde, ou par un grain de poussière qui se détache de la voûte. — Resté longtemps assis sur le bord de la fontaine. — Lu dans *Murray* la charmante lettre de Pétrarque sur son séjour à Vaucluse. C'est bien le lieu où chercher le rafraîchissement et la paix. Comme lui *io vo gridando pace, pace, pace!* — Le siècle troublé où vivait Pétrarque.

Monté, à droite de l'enfoncement, au sommet de la

grotte. Magnifique vue d'en haut sur le petit lac brillant, au fond de ces grandes parois de roc qui se referment de toutes parts sur lui. Vivacité des nuances bleues et vertes, comme des pierres précieuses.

Rentré à dix heures. Le soleil a déjà envahi assez avant la vallée. Contraste de l'éclatante lumière du Midi avec le fond enveloppé d'ombre. Combien cela fait apprécier les quelques touffes de verdure et l'haleine des eaux fraîches!

Visité la maison de Pétrarque, ou son emplacement, suivant la tradition. Petit jardinet en terrasse sur un canal de la Sorgue, au pied du rocher du château dont les avancements restreignent l'espace. Dans un coin, laurier de Pétrarque; on nous en donne des branches.

Roanne, 27 septembre 1858.

Pont de sept arches, un peu dans le style de celui de Tours... Jolie vue sur les coteaux environnants... Ma Loire est déjà un joli petit fleuve. Ici déjà des grèves!

L'eau qui passe en ce moment sous le pont, je la reverrai passer dans quelques jours sous les fenêtres de la Galanderie.

Couché après avoir écrit mon journal. Dernière nuit *from home*[1].

[1] C'est par ces lignes, les dernières qu'il ait écrites, qu'Alfred Tonnellé termine le journal de son voyage.

SUR LA RÉSURRECTION

SOUVENIR DU *FAUST* DE GOETHE [1]

L'Église a des chants de vie; ce chant de Pâques qui exhorte l'homme à vivre, à secouer la torpeur du tombeau, et à s'armer d'une force et d'une allégresse nouvelles, *in Deo qui lætificat juventutem suam*. Souvent nous nous laissons accabler par la fatigue du jour; nous souhaitons de déposer ce poids de lassitude, de gêne, d'infirmités renaissantes qui alourdissent notre route et nous font désespérer de la marche à venir. Souvent par notre faute, nos excès, nos intempérances de corps ou d'esprit, nous avons ralenti et corrompu le cours de la vie en nous, nous la sentons triste et stagnante. *Surge, surge*, secoue cette mort. *Christus resurrexit et præcedit vos.* Suis-le seulement, et son chemin affermira tes pieds et allégera ta marche. Le chœur des cloches joyeuses et claires ébranle les airs autour de toi. Réveille-toi, secoue le vieil homme et ses molles langueurs pour revivre avec le

[1] Ces quelques lignes sans date, trouvées dans le dernier carnet des notes, ont été écrites pendant les derniers jours qui précédèrent la maladie d'Alfred Tonnellé, au moment où, à la fin de son voyage et déjà souffrant, il sentait la vie comme diminuer en lui. Elles ont été inspirées par un souvenir du beau passage du *Faust* de Goethe, où les chants de l'*Alleluia*, pénétrant jusque dans le laboratoire du docteur, font tomber de ses lèvres la coupe empoisonnée, et le rappellent à l'amour de la vie. G.-A. H.

soleil, avec la nature rafraîchie et toute débordante de séve, avec le Christ tout plein de grâce.

C'est ainsi que l'Église a un jour chaque année où elle nous invite à poursuivre notre œuvre, à ne pas rester en route, à marcher gaiement quoi qu'il advienne, à reprendre courage après la souffrance et le sommeil, à ne pas demeurer plus de trois jours au tombeau; jusqu'au jour de résurrection définitive et de vie pleine, où nous entrerons au tombeau suivant le monde, où réellement nous en sortirons pour jamais.

FIN

TABLE

I. — DU LANGAGE

II. — DE L'ART

III. — NOTES SUR LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET LA MUSIQUE

IV. — RÉFLEXIONS ET PENSÉES DIVERSES

V. — EXTRAITS DES NOTES DE VOYAGE



Tours — Impr. Mame.

